كلمة أولى

منذ عرف الأدب العربى فن المسرح فى العصر الحديث، أصبح هذا الفن واحدا من الأشكال الأدبية التى لا تقل انتشارا ورواجا عن فنون الأدب الأخرى. حدث ذلك فى البيئات الثقافية العربية وبين مختلف الطبقات الاجتماعية. وظهر فى أفق الأدب العربى أعلام مهمون فى الكتابة المسرحية.

و يمتاز فن المسرح بأنه لا يقتصر على النص اللغوى المكتوب. وانما يستلزم إلى جانب ذلك عناصر ابداعية أخرى: من: تمثيل وإخراج وإضاءة وموسيقى وملابس وديكور. والبناء الدرامى للمسرحية يتشكل من فصول ثلاثة: عرض القضية، ثم الصراع، ثم الحل. ويمكن لأى نص أدبى أن ينطوى على هذه البنية الدرامية فيصبح نصا دراميا، سواء كان قصيدة غنائية أو عملا سرديا. لكن هل يمكن أن يحدث العكس فيخرج العمل المسرحى على قواعد البناء الدرامى؟

هذا ما يجيب عنه ملف هذا العدد الذى يضم معالجات نقدية ومقاربات تنظيرية حول الدراما الجديدة وما بعدها، والمسرح ما بعد الدرامى، منها: المونودراما وفصاحة الجسد، والمتعة المسرحية، والدراما البولندية وما بعدها، والمسرح النسوى الأمريكى الأسود، والمسرح فى أمريكا اللاتينية، وفى الصين. ويضم الملف أيضا قراءتين للنص المسرحى "اللعب فى الدماغ" الذى عرض على مسرح مركز الهناجر عام ٢٠٠٥ ولفت الأنظار بوصفه عملا مسرحيا متجاوزا لأشكال الدراما التقليدية، ويعالج فى الوقت نفسه واحدة من أخطر قضايا الواقع العربى الراهن.

وهذا الملف ليس الأول من نوعه فى مجلة فصول، فقد أصدرت أعدادا سابقة عن المسرح، والتجريب المسرحي. ويبقى أن تصدر عددا خاصا عن توفيق الحكيم، على غرار أعدادها الخاصة عن شوقى وحافظ، وطه حسين والعقاد، وصلاح عبد الصبور، ونجيب محفوظ.

والتحية للدكتورة هدى وصفى رئيس التحرير، التى تحرص دائما على أن تظل مجلة فصول رائدة فى مجال النقد والدراسات الأدبية. ونظرا لأهمية هذه المجلة ودورها المحورى فى حياتنا النقدية، والتى نعتز بصدورها عن الهيئة العامة للكتاب، فإنه سيكون لها فى المستقبل القريب موقع إليكترونى.

ناصر الأنصارى

افتتاحية

يأتى هذا العدد من مجلة فصول عن الدراما الجديدة وما بعدها استجابة لما حدث على صعيد المسرح العربى والعالمى لكى يرصد التحول فى آليات العروض المسرحية وتقنيات الكتابة الركحية وإسهامات الدراماتورجيه بالإضافة إلى إبداعات مسرح الصورة. وقد استوعبت الحركة النقدية نظريات المسرح الحديثة التى تأسست على فضائل الاجتهاد فى التجريب ونهضت على مزايا الوعى الذى قدمته نظريات الجمال والتاريخ والفلسفة بكل أبعادها وتساؤلاتها وإن كانت هذه التجليات الحديثة تبدو – فى بعض الأحيان – كما لو أنها غير مبالية بالأطر الفكرية التى تنتظم تلك الممارسات.

إن تنوع المسرح المعاصر يتحدى أحادية التعريف، ويتراجع مفهوم الجنس لكى يحل مكانه مفهوم النص أو المعالجة أو الإبداع الجماعى أو العبر نصى أو الفكرة أو الصورة أو التشكيل السينوغرافى أو التشكيل الكوريجرافى إلخ.. وغياب المصطلح يكرس جماليات التشظى والاختلاف. فالتقنيات والأساليب والإيقاعات تتمازج وتتحاور وتتنافر وتتعارض وإن ظل المسرح مهما اختلفت المواقع أو اختلف التناول يردد أصداء التاريخ وتظل مقاربة موضوع الدراما الجديدة وما بعدها خاضعة لضرورات فنية متعددة التأويل خاصة بعد أن أدركت اللغة عدم قدرتها وحدها على التواصل.

إن زمن الشك الذى بدأ يتبلور مع ناتالى ساروت أصاب التعبير فى الصميم وكانت اللغة أولى ضحاياه ولم يكن اختفاء الوحدات الثلاث ثم خلط الأزمنة ثم لغة الجسد إلا بعض تجليات هذه الظواهر المسرحية الحديثة. واكتملت الصورة المشهدية لهذا الإنجاز فى التحول الذى طال الانتقال من تجريب إلى تجريب ومن إبداع إلى إبداع. ومن أهم ما افرزته تشكلات الوعى فى هذا النوع من الممارسة إعادة النظر فى العلاقة بين ما هو موجود بين ضفتى كتاب وإبداع الخشبة ومحاولات الانفلات المستمرة من أية سلطة، ولم يكن هذا الأمر وليد محاكاة للغرب وما يحدث على خشباته ولكنه جاء استجابة

لكثير من المتغيرات فى حياتنا الثقافية التى أخذت تعيد النظر فى الإنتاجية المسرحية ككل وتوجه الاهتمام إلى البحث عن لغات مسرحية جديدة تطرح على المتلقى العربى الكثير من التساؤلات، وكان لسؤال الهوية ودور التقنية، دورٌ رئيسى فى مساءلة الذات والمجتمع والعالم ومحاولة لكتابة هذا الفكر الجديد فى فضاء العرض وزمانه .

ويتناول العدد أيضا فى باب نص وقراءتان عملاً مسرحيًا كان له صدى لافت عند عرضه فى مركز الهناجر للفنون وهو عرض " اللعب فى الدماغ " وينطبق على هذا العرض ما يمكن تسميته بالكتابة الركحية لأنه ولد على الخشبة وانطلق من الخشبة ولم يكن لهذا الإبداع الجماعى أن يتم دون وجود قائد له وذلك ما قام به الدراماتورج والمخرج خالد الصاوي. ويحتوى العدد أيضا على الكثير من الدراسات والترجمات التى تحاول إلقاء الضوء على المتغيرات الحاصلة سواء فى المسرح العربى أو المسرح الغربي.

وخلافا لما عوّدْنا عليه قارئ فصول فإننا قد انتخبنا لباب شخصية العدد هذه المرة رائدًا من رواد الدراما المعاصرة وهو برتولد بريخت الذى كان له أثر كبير فى الدراما العربية المعاصرة .

ونحن على وشك دخول المطبعة فقدنا واحدًا من أهم نقاد المسرح ومفكرًا له قامته وهو سامى خشبة ابن الراحل العظيم درينى خشبة والذى أثرى المكتبة العربية بالعديد من الترجمات التى كان لها الفضل فى إتاحة الفرصة لكثيرين، للتعرف على كنوز المعرفة العالمية. وسامى خشبة سلك مسلك والده وأنجز فى مجال المسرح والكتابة الأدبية والنقدية الكثير، كما أنه كان أحد أبناء مجلة فصول، وعمل مديرًا للتحرير، وظل دائم التواصل مع مجلة فصول سواء بدراساته النقدية الغنية بالرؤى والأفكار المتطورة، أو بالإسهام فى ندواتها، وكان آخرها الندوة الخاصة عن إدوارد سعيد فى العدد (٦٤). وسنفرد له فى عدد قادم بإذن الله دراسة مطولة.

هدى وصفى

من ملفاتنا القادمة

١- الترجمة والمثاقفة

٢- الكتابة النسائية

التعريفات

حازم عزمى / عبد الرحمن بن زيدان / علاء الدين محمود / كرمة سامي/ لبنى إسماعيل / ليلى بن عائشة / محمد السعيد القن / محمد العبد / مدحت الجيار / ميسون علي/ هانز-تيز ليمان / هناء عبد الفتاح.

الملخصات

الدراما الجديدة بعلامات التحول فى البنيات والرؤية / بانوراما المسرح ما بعد الدرامى ما وراء الحدث الدرامى: الاحتفال، والأصوات البشرية فى الفضاء، والمنظر الطبيعى / الدراما البولندية المعاصرة وما بعدها / قراءة تفكيكية فى إشكالية علاقة الأنا بالآخر فى المسرح الأمريكى النسوى الأسود/ تقارير "الأنسة" راء مسرحة الأنساق الثقافية فى "اسمى راشيل كورى" / دوائر الحوار والصمت: الوحش ذو العيون الخضراء فى "الأقوى" لسترندبرج و"موتزارت وساليرى" لبوشكين/ الدراما فى شعر صلاح عبد الصبور بين القصيد الدرامى والمسرحية الشعرية/ المتعة المسرحية / التجريب والمسرح / "اللعب فى الدماغ" لخالد الصاوى: بين رغبة التعبير وطموح التثوير/ الدراما المضادة للعولمة: قراءة فى مسرحية "اللعب فى الدماغ" لخالد الصاوى.

• النص الاستهلالي:

الدراما الجديدة بعلامات التحول في البنيات والرؤية

عبد الرحمن بن زيدان

يعد سؤال الفرق بين صيغ دراما القديمة و الدراما الجديدة وما بعد الدراما الجديدة في سياق الحساسيات الجديدة في الآداب والفنون الاستعراضية والبصرية، ويعد رصد المفارقات المتحكمة في المسافات الفنية والجمالية بينهما محركا قويا لعملية البحث عن هذه الفروقات لرصد المقام الجديد في بنية الدراما ،وقراءة فعلها الإبداعي الذي يتحقق في مقامات تغيير أنساق هذه الدراما تحت تأثير الهزات العنيفة التي خلخلت الواقع المادي، والنفسي، والتاريخي، والعلمي ، والتقني في العالم، و غيرت الصدمات القوية فيهاالبنيات الذهنية والنفسية للأفراد والجماعات و المؤسسات مماكان محفزا على انتعاش الدراما الجديدة بموجات الرغبة في إعادة النظر في دلالات الجسد، وإعادة النظر في أفعال ووظائف الممثل والمتلقي، ودورهم في منظومة الإبداع الدرامي حتى يواكب الآمال الخائبة لإنسان اكتوى بنار الرغبة المؤكدة للحياة البديلة التي اكتسحت التجريب المسرحي داخل المختبرات والورش المسرحية ،وهو الطرح الذي صغنا به عنوان الدراسة كالتالي: "الدراما الجديدة بعلامات التحول في البنيات والرؤية"، ومنه - أيضا - تتبعنا قراءة ظاهرة الدراما الجديدة وتحليل عناصرها لمقاربة ظاهرة التجديد والتجاوز اللذين بصما مسير هذه الدراما ،وهي عناصر تمت هيكلتها و تحديدها إجرائيا كالتالي:

- الأبعاد المكثة للدراما الجديدة
- المعنى والتأويل وتلقي النص الدرامي الجديد
- النص المتشظي ومعاني العالم في الدراما
- موت المحاكاة والتطهير بحثا عن الحياة في المسرح

وفي متم الدراسة تم صوغ السؤال التالي" هذا يعني أن المسرح يبقى بسحره وغرائبيته نصا مفتوحا على الإضافات والتأويل والمراجعة؟" هذا ما رام التحليل الإجابة عنه من خلال بعض النماذج التي تمثل ظاهرة الدراما الجديدة في المسرح الغربي.

• الملف:

بانوراما المسرح ما بعد الدرامي

ما وراء الحدث الدرامي: الاحتفال، والأصوات البشرية في الفضاء، والمنظر الطبيعي

هانز-تيز ليمان / ت: علاء الدين محمود

من الواضح أن هناك دائمًا بُعْدًا احتفالياً في ممارسة المسرح؛ فهو كامن في المسرح كحدث اجتماعي مستقيٍّ من جذوره الدينية والطقسية التي اختفت تقريبًا من الوعي غير أن المسرح ما بعد الدرامي يحرر لحظة الاحتفال الشكلية المبهرة من وظيفتها الوحيدة الخاصة بتعزيز الانتباه ويمجدها "في حد ذاتها" كخصلة جمالية منفصلة عن كل مرجعيتها الدينية والطقسية. المسرح ما بعد الدرامي هو استبدال الحدث الدرامي بالاحتفال، والذي توحد معه

الحدث الدرامي—الطقسي ذات يوم في بداياته توحدًا دون انفصال، إذن فالمقصود من الاحتفال كلحظة من لحظات المسرح ما بعد الدرامي سلسلة كاملة من الحركات والعمليات التي ليس لها مرجع لكنها تُقدم بقدر عال من الدقة، وأحداث ذات طابع جماعي شكلي بصورة غريبة، وبنيات تطور موسيقية—إيقاعية أو بصرية—معمارية، وأشكال شبه طقسية، إلى جانب احتفال الجسد.

الدراما البولندية المعاصرة وما بعدها
هناء عبد الفتاح

في السنوات الأخيرة نلاحظ رأيا يدور حول أزمة النقد البولندي المعاصر، تتلخص في أنه بحلول عام ٢٠٠٠ ظهرت في بولندا موجة نصوص درامية تتحدث عن قيم بولندية جديدة، لم ينتبه إليها النقاد البولنديون المحدثون. هذه الدرامات المعاصرة تشير في مضامينها إلى الظرف التاريخي المعاصر لبولندا الجديدة في ظل نظام سياسي واقتصادي عالمي جديد.
والتغير الحتمي لاستراتيجية بنية النسيج الدرامي في طريقة كتابة الدراما الحديثة، لا ينتج فقط عن الشعور بالإرهاق من تلك الحقب التاريخية التي ترجع الصراع إلى ضحايا التغيرات السياسية، ولكنها فضلا عن ذلك نتيجة حتمية أخرى للتغير السياسي المؤثر في الوعي الاجتماعي داخل الإنسان البولندي كذلك. والسؤال الحاضر هو: كيف يمكن الحياة في تلك الظروف الجديدة، مراعين كرامتنا، ودون أن تفقد على الطريق قيمنا؟! إن هذا السؤال دائما ما يطرحه كتاب الدراما المحدثون في إبداعاتهم المسرحية.

قراءة تفكيكية في إشكالية علاقة الأنا بالآخر في المسرح الأمريكي النسوي الأسود
محمد السعيد القن

تتمفصل هذه الدراسة بصفة أساسية حول إشكالية العلاقة بين "الأنا/ الذات" الأنجلو أمريكية البيضاء "والآخر/ الموضوع" الإفريقي الأمريكي الأسود، خاصة المرأة السوداء، كما تتناولها الكاتبة المسرحية السوداء أدريان كينيدي في رائعتها المسرحية "ذلك المنزل الغريب للنيجرو" (١٩٩٦). ونظراً للطبيعة الإشكالية/ الفلسفية لموضوع "الأنا/ الذات" في مقابل "الآخر/ الموضوع" أو "الذاتية" في مواجهة "الغيرية"، فإن الباحث يتبنى المنهج التفكيكي وذلك بغية تفكيكه، إن لم يكن نسف، تلك التراتبية التي تحكم علاقة الرجل/الأنا بالمرأة/ الآخر في المجتمع الإنساني عامة والمجتمع الأمريكي على وجه الخصوص. ويستفيد الباحث أيضا من المنهج البيني في استقصاء وتعميق فهم الظاهرة موضوع البحث. فطبقاً لهذا المنهج يمكننا الاستعانة بكل ما تقدمه الحقول المعرفية المختلفة المجاورة للأدب من مفاهيم وأدوات واستبصارات واكتشافات لتعميق معالجة وفهم تلك الإشكالية الجديدة — القديمة من كافة وجوهها ومختلف جوانبها وأبعادها لإضاءتها، وذلك حتى يتسنى للقارئ أن يدخل في حوار مبدع مع تلك الدراسة بغية طرح المزيد من التساؤلات وإشكال القراءة الشارحة التي يقدمها الباحث هنا في دراسته هذه. فكل قراءة، كما يؤكد لنا هارولد بلوم، ما هي إلا إساءة/ تحريف قراءة بل إن النظرية الأدبية ما بعد الحداثية كلها تدور في فلك هذه المقولة ذاتها.

تقارير "الآنسة" راء
مسرحة الأنساق الثقافية في "اسمي راشيل كوري"
كرمة سامي

اسمي راشيل كوري "محكي" مونولوجي معاصر من نوع خاص يخترق اللحظة الآنية ويتجاوزها. يعلن بقوة عن عبور الأجناس الأدبية والأنساق الثقافية. يكرس حضور الزمن المضارع، من خلال مشاهد متتابعة تعبّر فيها البطلة عن هموم إنسانية واجتماعية وسياسية في شكل سرد مونولوجي فتعْبُر بشكل مادي ومعنوي من حاجز التاريخ الشخصي إلى التاريخ العام. راشيل كوري هي محور العرض وبؤرة نظرة المتفرج. يولد "المسرح الجديد" عبر عالمين وكذلك تولد هوية راشيل الجديدة في حالة "بين بين"، وكأن المسرح معبد لطقوس تطهرها. فتنقل لنا معاناتها من توترات العيش على الحدود بين عالمين: مجتمع مرفه ومجتمع محروم، مجتمع سالب ومجتمع مسلوب، كفاح الطبقة العاملة وتطلعات الطبقة البرجوازية، وأحلام القوى الاستعمارية. تقف راشيل بين هذه القوى ومطامعها ببسالة ونبل. تمتد مساحة النص من أوليمبيا واشنطن إلى رفح فلسطين، ويحول مصرع راشيل دون الصدام الدرامي المرتقب بين العالمين لكنه يؤرخ لقدوم المدونين إلى خشبة المسرح ولميلاد جديد لمواطن عالمي جدير بإنسانيته.

دوائر الحوار و الصمت: الوحش ذو العيون الخضراء
في "الأقوى" لسترندبرج و"موتزارت وساليري" لبوشكين
لبنى إسماعيل

يتناول أليكساندر بوشكين وأوجست ستردنبرج في نصيهما الشهيرين "موزارت وساليري" و"الأقوى" القوة المدمرة للحسد عندما تسكن من تختارهم وتحيل العقل والقلب فيهم إلى نبات قاتم السواد يبث سم ثماره في حلو الحديث، في ضحكة ثغر، وفي فعل باسم يمتلئ بعدها مسرح الأحداث بدماء الضحايا. وسوف تتعرض هذه الدراسة المقارنة أولا لمجموعة من النظريات النفسية والفلسفية التي تناولت تلك الخطيئة القاتلة أو ذلك الخلل النفسي الكامن في النفس البشرية والذي يفترس صاحبه ويذيقه أفظع أنواع البؤس والعذاب: عذاب الروح، وذلك لإلقاء الضوء على طبيعة التركيبة النفسية للشخصيات والدوافع التي تشكل سلوكهم. ثم تتناول الدراسة توظيف كل من بوشكين و ستردنبرج إدراكهما العميق والثاقب لهذه الطبيعة وتلك الدوافع ليس فقط في رسم وتطور الحدث الدرامي ولكن أيضا في خلق شخصيات "سوداوية" ذات قدرة هائلة على تدمير الآخر. و توضح الدراسة كيف استطاع نصا "موزارت و ساليري" و"الأقوى" الوصول بالمشاهد/ القارئ إلى مستوى غير متوقع من التعاطف مع عذابات هذه الشخصيات، وهو ما يكشف النقاب عن قدرة كل من النصين في تجسيد الآليات والحيل والمكائد والحجج النفسية والعقلية التي تلجأ إليها الشخصية الحاسدة.

الدراما في شعر صلاح عبد الصبور
بين القصيد الدرامي والمسرحية الشعرية
مدحت الجيار

تميز مسرح صلاح عبد الصبور في تاريخ مسرحنا العربي الحديث، وفي تاريخ مسرحنا الشعري بخاصة، فقد كان ثمرة المعاناة الأولى التي عاناها شوقي وجيله، ونتيجة للمعاناة التالية على

يد على أحمد باكثير، وعبدالرحمن الشرقاوى وغيرهما. تلك المعاناة التي أنتجت هذه الثمرة (المسرح الشعرى) الذى نقل المسرحية الشعرية نقلة جمالية، تغلبت في المقام الأول على التزاوج بين الدراما والشعر، وتغلبت من ناحية أخرى على الصراع الموسيقى بين العروضيين، والتفعيليين، فكان مسرحا متقدما بالنسبة لمن سبقوه أو عاصروه، وكان تطورا طبيعيا، لنمو الدراما داخل قصيدته الغنائية الخاصة. لذلك لم يأت مسرحه من فراغ تاريخي، أو فني، إنما تم بوعى وتوجيه من رؤيته الجمالية الخاصة التى تفتحت على المسرح العالمي ونهلت منه وتأثرت به، في صيغة عربية قدم من خلالها المسرحية ذات الفصل الواحد، والمسرحية متعددة النهايات، في الوقت الذى أنتج فيه المسرح المشكلة وفق المفهوم الأرسطى، والمسرحية التى تستمد مادتها من الواقع المعاصر أو من التاريخ على السواء. وكان وراء هذا الإنجاز الضخم رصيد هائل من الفهم والاتصال بالأنواع الأدبية المختلفة، وأنواع الكتابات المتعددة التي صقلت تلك الموهبة المتميزة.

المتعة المسرحية

ميسون علي

لم يحظ مفهوم "المتعة"في المسرح بما يستحق من اهتمام في الدراسات النقدية الحديثة، مما دفعنا إلى البحث في هذا المفهوم وتجلياته في التيارات المسرحية المختلفة نظرا لأهميته، وندرة الدراسات حوله. ويمكن القول إن متعة متفرج المسرح مرتبطة جوهريا بدعاة الإيهام بالواقع عبر المسرح، وبدعاة الإيهام بالمسرح عبر الواقع. وقد وصف عالم النفس النمساوي سيجموند فرويد متعة المتفرج بأنها إشباع الإحساس بمكونات الأنا المختلفة، عندما تسري من دون أن يمتد ذلك التأثير إلى المنصة. ومن خلالها نستشرف الاسترجاع العفوي للمكبوتات التي هي مصادر للمتعة. ومفهوم المتعة يدخل في صلب العملية المسرحية فالكاتب المسرحي والمخرج يفترضان نوعية متعة خاصة لكل عمل يقدمانه، ومنها المتعة الجمالية والمتعة الناجمة عن التشويق. هذا الافتراض يدخل ضمن مفهوم أفق التوقع الذي يحدد نوعية إنتاج العمل ونوعية الاستقبال، وبناء عليه تتحدد متعة المتفرج. ففي حال تقديم مسرحية من الماضي فإن المخرج يأخذ بعين الاعتبار اختلاف أفق التوقع ونوعية الاستقبال بين زمن كتابة العمل وزمن تقديمه من جديد على الخشبة، وهذا هو أحد عناصر القراءة الجديدة للعمل. ومتعة المتفرج في المسرح لها طبيعة خاصة. فهي متعة مركبة؛ لأن المسرح بمقوماته يجمع بين مجالات عدة: اجتماعية وفنية وذهنية، هذا بالإضافة إلى المتعة المرتبطة بكل نوع من الأنواع المسرحية.

التجريب والمسرح

ليلى بن عائشة

إن غياب تعريف محدد للتجريب في المسرح عند الغرب عموما ينسحب أيضا على المسرح العربي باعتبار أن التجريب ليس ملكا لشعب دون غيره، لذا نجد إشكالية البحث عن تعريف جامع مانع له، مطروحة ضمن اهتمامات المشتغلين بهذا الفن، سواء كانوا مؤلفين أو مخرجين أو ممثلين أو نقادا. ولا بأس من محاولة رصد بعض المفاهيم التي استند إليها المسرحيون التجريبيون العرب لنعرف في ضوئها موقفهم من التجريب لبيان نظرتهم إليه وما يطمحون إليه من خلاله. فقد كان جيل الستينيات من الكتاب المسرحيين المصريين يحاول

تجاوز الإنجازات الفنية التي قدمها كبار الأدباء أمثال "توفيق الحكيم" وكذا كتاب الخمسينيات، سعيا منهم إلى إبداع أشكال جديدة تعبر عن مطامحهم الفنية والاجتماعية. أما فترة السبعينيات فقد تميزت بالتراجع على مستوى الإبداع والتنظير، لأسباب عديدة رغم أن البعض يرى في هذا التراجع تراجعا صوريا لا أكثر. ولكن رغم هذا فإن المسرح التجريبي أدى نسبيا الدور الذي اضطلع به، والمتمثل في إسقاط الأقنعة وكشف الحقائق وتوسيع الوعي القومي، والدعوة إلى الثورة والتمرد واتخاذ المواقف.

• نص وقراءتان:

"اللعب في الدماغ" لخالد الصاوي:
بين رغبة التعبير وطموح التثوير
حازم عزمي

ينطلق عرض "اللعب في الدماغ" من رفض مبدئي لثنائية الأنا والآخر، ولكنه في غمرة انفعاله ورغبته في التعبير بصدق عن لحظته التاريخية لا يعطي نفسه الوقت الكافي لفهم تلك الثنائية وتأملها مسرحيا على نحو أعمق: هذا الموقف المتأرجح وغير الحاسم هو الذي يتيح لنا، كلٌّ حسب رؤيته الخاصة لتلك الثنائية، أن نصف عرض الصاوي بالشيء ونقيضه في آن، وبنفس القدر من الصدق والحماسة؛ فالعرض يمثل محاولة من فنان شاب ومثقف لأن يشتبك مع قضايا وطنه في إحدى أحرج لحظات التاريخية، وهو أيضا عرض ينفي الصوت المثقف ويسخر من منطق الحوار والتحليل الهادئ على إطلاقه؛ ويكاد يصف من يتبنونه بالخناعة والتهاون في "شرف" الوطن، وبينما يميل الخطاب الرسمي للمهادنة ويهنئ نفسه على ما حققه من استقرار وتهدئة للأوضاع في خضم عالم متقلب، يعتلي العرض خشبة مسرح الدولة في جرأة ويتخذ من هذا المخاطب التكريسي موقفا تقدميا راديكاليا، بل يتحدث صراحة عن ضرورة "التغيير"، لكن فضيلة العرض الأساسية ليست التغيير، بل التنفيس عن مشاعر الجماهير المكبوتة، فهو يتوحد مع ما استقرت عليه تلك الجماهير فعلا من قناعات، ويؤكد رؤاها للعالم بكل ما بها من مناطق غائمة وتناقضات.

الدراما المضادة للعولمة: قراءة في مسرحية "اللعب في الدماغ" لخالد الصاوي
محمد العبد

مسرحية "اللعب في الدماغ" لخالد الصاوي رؤية حرة مضادة لآثار العولمة بعامة، والعولمة الإعلامية بخاصة، على الصعيد السياسي والاجتماعي في المنطقة العربية. ولأن الكاتب مخرج في الوقت نفسه فقد كان الأعلم بشئون النص المناسب لأن يكون عرضا جماهيريا حقيقيا، يتغيا التنوير والتعبئة المعنوية والتغيير في لحظة تاريخية مفعمة بأساليب التلاعب الغربي بالعقل العربي وبوجوده الإنساني كله، وهذه القراءة محاولة للوقوف على الوسائل التي تتيح لهذا النوع من النصوص الدرامية السياسية تحقيق تلك الغايات.

حازم عزمي (مصري)

مدرس مساعد بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب – جامعة القاهرة (فرع بنى سويف). حصل على درجة الماجستير فى الأدب الإنجليزى والمقارن من الجامعة الأمريكية بالقاهرة في ٢٠٠٠ عن رسالة بعنوان "ملاحقة الغياب" The Pursuit of Absence ودارت حول تطبيقات النظريات النقدية المعاصرة (جماليات الغياب عند ديريدا والحوارية عند باختين) على فن الدراماتورج. كتب الملف الخاص بالمسرح المصرى (١٥ مدخلاً) في "موسوعة أكسفورد للمسرح وأشكال الأداء" The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance والتى صدرت عن دار نشر جامعة أكسفورد OUP في فبراير ٢٠٠٣ من تحرير دينيس كنيدى Dennis Kennedy

عبد الرحمن بن زيدان (مغربي)

ناقد ومؤلف مسرحي وأكاديمي بارز، من مؤلفاته: "من قضايا المسرح المغربي"، "أسئلة المسرح العربي"، "قضايا التنظير في المسرح العربي من البداية إلى الامتداد"، "إشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي"، "خطاب التجريب في المسرح العربي"، "التجريب في النقد والدراما"، "معنى الرؤية في المسرح العربي".

علاء الدين محمود (مصري)

مدرس مساعد اللغة الإنجليزية بالأكاديمية الحديثة بالمعادي. حصل على الماجستير في اللغة الإنجليزية بكلية الألسن، جامعة عين شمس ٢٠٠٤. شارك في عدد من المؤتمرات القومية والدولية في مجالات اللغويات والترجمة والأدب والنقد. يعمل محرراً صحفياً في مجلة "كوميونتي تايمز" الصادرة باللغة الإنجليزية في القاهرة.

كرمة سامي (مصرية)

قاصة وأكاديمية مصرية. حائزة على جائزة مؤسسة عبدالحميد شومان للباحثين العرب الشبان في العلوم الانسانية عام ٢٠٠٠، تشغل الآن منصب رئيس قسم اللغة الإنجليزية، كلية الألسن، جامعة عين شمس.

لبنى إسماعيل (مصرية)

ناقدة حرة، أستاذ مساعد الأدب الإنجليزي، جامعة القاهرة. عضو مجلس إدارة الجمعية المصرية للأدب المقارن، مستشار تحرير مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة.

ليلى بن عائشة (جزائرية)

كاتبة بإذاعة الهضاب في ولاية سطيف بالجزائر .

محمد السعيد القن (مصري)

ناقد مسرحي ومترجم، أستاذ الأدب المقارن بجامعة عين شمس، نشر عددا من الدراسات والأبحاث في الدوريات المتخصصة منها: التاريخ في مسرح براين فريل، سلطة التراث في قنديل أم هاشم ليحيى حقى، والأشياء تتساقط لتشنوا أتشيبى، وغيرها. وترجم:

مسرحية بلدتنا لثورتن وايلدر، وكتاب: استكشاف نظرية نقد الأدب النسوى لجوزفين دونوفان. وشارك في ترجمة: قاموس المسرح، وموسوعة الفنون الشعبية المصرية.

محمد العبد (مصري)

أستاذ العلوم اللغوية ورئيس قسم اللغة العربية بكلية الألسن، جامعة عين شمس. لـه عديد من المؤلفات التي تهتم بالظاهرة اللغوية إبداعًا وبنية، منها: "إبداع الدلالة"، و"اللغة والإبداع الأدبي"، و"المفارقة القرآنية"، و"اللغـة المكتوبـة واللغـة المنطوقـة"، و"العبـارة والإشارة"، و"الكفاءة اللغوية والكفـاءة الاتـصالية"، و"الحـدث اللغـوي: مفهومـه وأنواعـه"، و"النص والخطاب والاتصال".

مدحت الجيار (مصري)

أستاذ النقد الأدبي بقسم اللغة العربية بآداب الزقازيق. له عشرون مؤلفا في النقد الأدبي، توزعت بين نقد الشعر، والرواية، والقصة القصيرة، والمسرح منها: مسرح شوقى الشعرى، وثلاثية الإنسان: دراسة في روايات صبرى موسى، وقصيدة المنفى، وموسيقى الشعر العربى: مشكلات وقضايا، وعلاقات الشاعر بالتراث، وغيرها من دراسات حول جماعة الديوان، والصورة الشعرية بالإضافة إلى العديد من المقالات المنشورة في الدوريات المختلفة.

ميسون علي (سورية)

أستاذ بالمعهد العالي للفنون المسرحية. شاركت في العديد من المؤتمرات وورش العمل المتعلقة بالمسرح، لها العديد من المقالات المنشورة في المجلات العربية المتخصصة.

هانز-تيز ليمان (ألماني)

أستاذ دراسات المسرح بجامعة يوهان فولفجانج جوته بفرانكفورت في ألمانيا. نـشر ليمـان العديد من المؤلفات مثل "المسرح والحبكة" (١٩٩١) عن تشكيل الذات/الفاعل في التراجيديا اليونانية القديمة، و"كتابة السياسي" (٢٠٠٢)، كما صدر له مشاركة مع باتريك بريمافيسي "دليل هاينر مولر" (٢٠٠٤). وظهر كتاب المسرح ما بعد الدرامي في طبعته الأصلية عام ١٩٩٩ وترجم إلى الإنجليزية عام ٢٠٠٦ وصدر عن راوتليدج بعد أن نقلته إلى الإنجليزية كارين يورز- مونبي، أستاذ مساعد الدراما والمسرح والأداء بجامعة هدرزفيلد بالملكة المتحدة.

هناء عبد الفتاح (مصري)

ناقد وباحث ومترجم ومخرج مسرحي. قدم من إخراجه الكثير من الأعمال المسرحية لما لا يقل عن أربعين عملا مسرحيا في الفترة من عام ١٩٦٣ حتىّ عام ٢٠٠٦. ترجم العديد من الكتب الدرامية والمسرحية ودراسات متخصصة عن رجال المسرح البولنديين من مخرجين وممثلي مسرح. ألف عددا من الدراسات عن المسرح البولندي من أهمها "ملامح المسرح البولندي المعاصر" وغيرها من المقالات والدراسات. يعمل حاليا أستاذا في قسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية في أكاديمية الفنون.

الدراما الجديدة بعلامات التحول فى البنيات والرؤية

عبد الرحمن بن زيدان

الدراما الجديدة بعلامات التحول

في

البنيات والرؤية

عبد الرحمن بن زيدان

الأبعاد الممكنة للدراما الجديدة

الإقرار بوجود دراما جديدة بخصوصيات أدبية وفنية بدلالات حداثية وبرؤية متحولة محكومة بعلامات البنيات والرؤى الجديدة في الإبداع الدرامي الجديد معناه تأكيد وجود تمظهرات وتجليات هذه الخصوصيات في فعل الإبداع المسرحي في نص المؤلف، وفي نص المخرج، وفي نص المتلقي، ومعناه ـ أيضا ـ الإقرار بتجاوز فعل درامي يتم هدم مكوناته لبناء مغاير يسعى إلى ترسيخ مقومات البديل عنه، ويسعى إلى إعطاء التبدل كل أدواته الجديدة أثناء تخطي الموروث بأبعاد ممكنة ومحتملة تسعى إلى حفر مسافات فنية ومعرفية وفلسفية بالرؤية الجديدة التي تتجاوز النموذج أو النماذج الموروثة لتأسيس البديل عنها في الدراما البديلة.

وبين الدراما القديمة بوصفها كيانا قائم البنيات والخصوصيات التي تحددها الميكانيزمات المعروفة في إنتاج النص الذي تنبني عليه الفرجة المسرحية، وبين صيغ الدراما الجديدة وما بعد الدراما الجديدة في سياق الحساسيات الجديدة في الآداب والفنون الاستعراضية والبصرية، يكون فعل المقارنة بين هذه الخصوصيات واردا في كل مقاربة، لأن المعنى العميق للمقاربة النقدية ينجلي أثناء قراءة البنيات الفنية التي تنهض عليها كل تجربة، وتجعل تفكيك كل مكونات التجربتين مشروعا تبرره مسوغات موضوعية تتقصى الفروقات الموجودة في الأبعاد وفي أشكال الاختلاف الكامنة في البنيات السطحية في القديم بوصفه قديما، والموجودة في البنيات العميقة في الجديد بوصفه جديداً.

واستراتيجية معرفة الصيغ القديمة والجديدة معناه رصد الفرق والمفارقات الموجودة بينهما، وتفكيك، وإعادة بناء، التمفصلات والعلاقات وأشكال اشتغال الجديد بعلامات الجديد في البنيات الجديدة التي هي المكون الأساس الذي يحفز فعل التجاوز على إعطاء الوجود الدرامي الجديد سماته وخصائصه الحاملة لأبعاد وتوجهات مغايرة يؤسس بها المتلقي نظرية التلقي المبدع، وينطق بها دلالات الاختلاف في الأنساق والبنيات لتأويلها.

والمفارقات المتحكمة في المسافات الفنية والجمالية بين الدراما القديمة والدراما الجديدة تعني وجود فروقات وثوابت تأسست عليها كل تجربة أو تجارب سابقة، القديم كان جديدا في زمانه، وكان يدعو إلى الانفلات من كل الثوابت التي قامت عليها تجارب مسرحية سابقة كانت تنظم حوارات النص تنظيما هرميا، والتجارب اللاحقة ترى أن تشكيل الكتابة الدرامية البديلة لا تسرد الحقائق، ولكنها تدعو إلى تشكيل كتابة درامية تخلخل الثوابت الموجودة، وتشكل كتابة درامية تشبه عصرها وتتجاوزه بتخيلها، وتركب نصا لغويا وبصريا بعلامات ناطقة وصامتة وملونة بكل ألوان الواقعي والواقع، سواء تعلق الأمر بتطوير إمكانات التعامل مع حالات الغضب على خلل الواقع، أو تعلق الأمر بتوليد علامات النص بدلالات غرائبية تؤثث زمن الفرجة بدهشة التداعيات النصية والبصرية زمن توليف دهشة العلامات في العرض، وهي بهذا تمثل كشفا للتطور الحيوي لأفعال الكلام، كما يرى ذلك تودروف، وأنها تشارك الرواية خصائصها طبقا، كما يرى ذلك باختين.

هذه المسافات الفنية التي تقدمها الفروقات بين التجارب الدرامية في كل الأزمنة والتجارب والمختبرات تقدم صور التحولات من المعطى إلى نقيضه، وتتيح لفعل التباعد بينها النطق بما تكلم به القديم لهدمه، والإفصاح بما جاء به الجديد ليتكلم كلامه وهو ينجز مغايره ومختلفه عن النماذج أو الأنماط التي توقفت فيها كل فعالية إبداعية وفنية، وانحصر وجودها الإنتاجي في إعادة ما تم إنتاجه بعد أن بات هذا الإنتاج حبيس الدوران في فلك التجربة الكتابية النموذجية.

إن مقام الجديد في بنية الدراما هو فعل إبداعي يتحقق في مقامات تغيير أنساق هذه الدراما تحت تأثير الهزات العنيفة التي تخلخل الواقع المادي، والنفسي، والتاريخي، والعلمي، والتقني في العالم، وتغير الصدمات القوية التي تطال البنيات الذهنية والنفسية للأفراد والجماعات المؤسسات التي تهيكل وجودها وفق أنظمة متماسكة أو مترهلة صفاتها هي صورة ما يوجد في العالم، فيدعو ذلك إلى البحث عن بنيات لغوية وعلامات بصرية تقدم رؤيتها لهذا العالم بمعان يؤولها المتلقي ليكون شريكا في الفعل الدرامي بعيدا عن كل حالات التماهي أو الاندماج مع البطل.

المعنى والتأويل وتلقي النص الدرامي الجديد

يعد فهم، وتفسير وتفكيك، ما هو قابل للتفكيك أثناء تأويل النص الدرامي، فعل تحليل، ومحاولة فهم، ما هو عصي على هذا التفكيك لكل ما يجري في العالم، وتبرز مسألة الوعي التاريخاني عاملا مساعدًا يجعل الدراميين الجدد يراجعون كل النظريات المسرحية، ويقرأون شكل التجارب المسرحية الرائجة، ويخرجون من رحم التناقضات إصرارهم على تغيير شكل الدراما وبنياتها ودلالاتها بعد أن نضجت الشروط والأسباب الداعية إلى التغيير، وترسخت في قناعاتهم المحفزات الذاتية والموضوعية لإنتاج عروض مسرحية بأحدث الأساليب والمستجدات التقنية نتيجة المراجعة القوية لأشكال التعامل مع ما تمخضت عنه المناهج النقدية الجديدة من بنيوية وسيميولوجيا، وتفكيكية وأنثروبولوجيا، وما تركته الثورة التكنولوجية وتداعياتها وتأثيراتها في الإنتاج الدرامي السينمائي، على إنتاج مكر الصور وعلاماتها الساحرة.

ويظهر دور هذه التمخضات في إعادة النظر في الدراما على المستويات الآتية:

- أن النص الدرامي الجديد لم يعد تعبيرا عما يجري في ذهن مؤلفه، بل صار نصا يتحدد مصيره بتأويله بعد تلقيه من طرف المتلقي.
- الإعلان عن موت المؤلف الذي لم يعد يملك هذا النص ملكية مطلقة بسبب وجود شريك له في إبداع لغة ورؤيته هذا النص هو المتلقي المبدع؛ لأن معنى هذا النص صار كما يرى رولان بارت غير محدد وغير قار ثابت.أو أنه "رسالة المؤلف الإله".
- أن مؤلف النص الدرامي في صيغته الموروثة لم تعد له حياة بها يفرض سلطته على المتلقي من خلال هذا النص.
- أن حرية تلقي النص الجديد وإبداعه في الدراما الجديدة قائمة على الكشف عن الأنساق في ذاتها من خلال نظامها وعلاقات بمختلف البنيات المكونة للبنية الكلية للنص الدرامي للجديد.
- أن النص الدرامي الجديد يظل مشروع عرض مسرحي مفتوح على كل الاحتمالات التي يسهم المتلقي المبدع في إكمال صيغه وإبداع مكوناته.

لقد انتعشت الدراما الجديدة بموجات الدراما الجديدة بإعادة النظر في دلالات الجسد، وإعادة النظر في أفعال الممثل والمتلقي ووظائفهما، ودرهم في منظومة الإبداع الدرامي وهو يواكب الآمال الخائبة لإنسان اكتوى بنار الرغبة المؤكدة للحياة البديلة التي اكتسحت التجريب المسرحي داخل المختبرات والورش المسرحية، فتكونت معالم هذه الدراما وفق سياقاتها التاريخية، ووفق الفضاءات التي ظهرت فيها؛ مما يؤكد وجود أشكال للجديد في هذه الدراما تحكمه نسبية الانتماء إلى جديد هذه الدراما بالخصائص الآتية:

- أن جمالية الكتابة موسومة بالكتابة الشذرية وبتشظي اللغة والفضاء والرؤية وتشتتها.
- أن هذه الجمالية وجدت مكانها ومسوغاتها في إبهامها.
- أن فهم العالم والكتابة الدرامية لا يأخذان أهميتهما في العمل المكتوب بالمحاكاة، بل في القطيعة مع السائد، وتحويل القطيعة إلى المستوى الذي تصبح معه نظاما زمانيا في الكتابة، حيث الماضي وحاضر العرض يمتزجان بالعناصر الشعائرية والطقوسية لتقريب حاضر الحدث من حاضر العرض المسرحي.
- أن ممارسي فعل الإبداع في الدراما الجديدة من سبعينيات القرن الماضي إلى الآن ينتمون - في الغالب - إلى عالم المسرح؛ فهم مؤلفون، ومخرجون، ومختصون في فنون الدراماتورجيا والسينوغرافيا التي تشمل كل مهن اشتغال الفرجة وآلياتها، وهم مدراء فرق مسرحية، وممثلون كلهم يبحثون للمسرح عن ذاكرته المفقودة في زمنه الضائع بثقافة ركحية تساير التقنية الركحية الجديدة.

بهذه الخصائص تم إلغاء الدراما التقليدية تاريخيا من صيرورة الكتابة الدرامية الموجودة، كما فعل "أنتونان أرطو" حين تجاهل مفهوم المحاكاة في الفن، ورفض سيادة النص، وسعى التجريب المسرحي إلى رفض اللجوء البارد إلى المحاكاة الباهتة كشفا عن نقاط التماس الموجعة في القلق الإنساني بين الذات والعالم في أكثر اللحظات توترا والتهابا واشتعالا

بالهلع والضياع، وذلك بعد الاقتناع بأنه لا وجود لدراما جديدة خارج درامية جديدة بهذا الاشتعال الذي تبلور من خلال لغة الاختلاف عن كل أنواع المسرح، وبناء منظور منفتح على الخطاب النقدي الذي يرى بعيون مغايرة إلى مسرح البولفار، المسرح الخالص، المسرح الوثائقي، مسرح الأريكة، مسرح الشارع، المسرح الفكري، المسرح داخل المسرح، المسرح الشامل نظرة اختلاف يؤكد الاختلاف عما هو كلاسيكي وورمانسي وواقعي وملحمي وعبثي.

وبهذا الإلغاء أراد الدراماتورج حين يؤول تناقضات العالم دراميا، وأراد المخرج في السينوغراف، والسينوغراف في المخرج وهو يؤول دلالات المتخيل الدرامي لمس جمر الدهشة الحقيقية لواقع العنف في عالم القرن العشرين بغية تصوير بلاغة الخرس والصمت وصخب الاحتجاج، واعتباطية وفوضى الرتابة القاتلة وفوضاها، للكتابة عما جناه العالم في العالم من فعل يخمد جذوة التوهج الإبداعي وشرارته في كل مستويات الإبداع الدرامي، ومن هنا لم يعد المؤلف هو المصدر الوحيد والأوحد للدراما الجديدة، بعد أن صارت هذه الدراما مع مشاركة المتلقي تنتهي نصًا وعرضًا إلى أنساق ودلالات مختلفة المعاني والدلالات والتأويل.

النص المتشظي ومعاني العالم في الدراما

مع كل مخرجي المسرح ومنظريه في زمن القرن العشرين، ومع طلعة الألفية الثالثة، بات إدراك السر القاسي للحياة في هذا الزمن دون استيعابها، وفهمها بكل الجوارح، وتلمس قسمات أقنعتها، وضوئها المعتم، والنظر إلى ديجورها وقتامتها البهية - بات ضربا من العبث القاتل الذي يقود إلى التيمن بما هو معطى دون إدراك لبه وجوهره.

والفهم التراجيدي لهذا الزمن، باختيارات حالمة بكوابيس عنف العالم، أراد المسرحيون الجدد بلورة نص بديل عن طريق النص المتشظي، المفكك، برجفة لهب اللغة الدالة على أزمنة غابرة ذات أغوار وأعماق ملتبسة يصعب إدراك أولها وآخرها، أو تحديد بداياتها أو نهاياتها في الزمن الدرامي الذي سعى به هؤلاء إلى تفكيك إيديولوجيات ثمانينيات القرن العشرين لبناء دراما متحررة من فيض، ودفق، الإيديولوجيات التي لا تفهم، ولا تحلل العالم إلا من منظور تاريخي كما حدث مع أحداث ماي في فرنسا، أو كما حقق ذلك مع المادية الجدلية والتاريخية.

كل هذا حدا بهؤلاء إلى توظيف وعيهم بضياع العالم، أثناء بناء الدراما البديلة، والنظر إلى العرض من زاوية الفرجة الآسرة، والانتقال من مفهوم النص الموروث إلى النص المشتهى، بعد أن كان النص - في السابق - يمثل مركز العرض، فباتت الممارسة المسرحية عندهم تأخذ بمختلف نظم العلامات أهميتها ووظيفتها الجمالية في الفضاء، والصورة، والإنارة، وحركة الممثلين، والصوت، وبلاغة الارتجال، وتحرير المسرح من عبء الشخوص، وإضعاف الشخصية المحورية بشعرية الكلمة لصلحة التفاعل اللغوي، وبمعنى أوضح أن العلاقات النصية لم تعد علاقات لغوية وأدبية - فقط - بل صارت مرئية بعلامات هي حوار النص في النص بالصور والأحاسيس والإيقاعات ذات الفعالية الاتصالية والثقافية التي تجعل النص الدرامي الجديد لا يهتم إلا بالتفكير في ذاته وفي الشخوص المحرومة - كالدال المحروم من مدلوله - من الهوية الشخصية الاجتماعية بسبب غياب أي ملامح نفسية أو اجتماعية تمتلك بها قدرة كلامية منتظمة.

إن العلامات الناظمة لفعل التحول في الدراما الجديدة موجودة بوجود التجربة المسرحية في التجريب المسرحي، وموجودة في الرؤية إلى فعالية النص في علاقته بزمن تلقي الفرجة، وموصولة الصلة بعناصر الفرجة والترئية المسرحية، وملازمة لتداخل العلامات اللسانية والأيقونات في الشخصية الواحدة التي تتحول إلى علاقة مجردة من الأبعاد لتصبح وحدة مجردة موزعة بين قطبين متخيلين هما متخيل اللغة المنطوقة بعد سميأتها، ومتخيل الصور بعد تخصيبها بالمدهش بعيدا عن كل ما يدل على أنها وحدة نفسية فردية أو نمط اجتماعي.

حقق هذا كل من جان أنوي، وجان بول سارتر، وألبير كامو، وجان جيرودو، حين حولوا الصيغة المسرحية في الدراما إلى فعل تجاوز به المسرح الفرنسي ذاته لأنه مسرح حافل بلغته الشاعرة الموروثة عن اللغة الآسرة ببلاغتها المتحدرة من مسرح القرن السابع عشر، فغدا المسرح لديهم يجسد التعبير العميق عن العذاب في حوارات غامضة بمفردات مفككة الأوصال، وهي تحاول أن تصف، وتحلل وتبرز وتصف، عبثية الأقدار والوجود بمواقف متناقضة تولد تيمة المضمون الذي يضم كل التيمات ذات الأنفاس المفككة البناء والوحدة العضوية، في حين توجهت أشكال أخرى من الدراما الجديدة في المسرح المعاصر إلى الإعلان عن مسرح الموت مع "تادووش كانتور" البولندي الذي دخل زمن تجريب فضاء المسرح بدرامية تؤدرم الصياغة المسرحية للكلمة، وتؤدرم أفعال الممثل وجسده، موازاة مع أدرمة مفردات العرض المسرحي الأخرى بخصوصيات تتسم بالجدة والتنبؤ بميلاد زمن الدهشة، وتوقع ميلاد مسرح آخر يشبه القلق الإنساني ويتجاوزه بالرؤية المستقبلية الحالمة بمسرح معاصر في صياغة درامية جديدة، في حين اتجه "يوجين باربا" إلى تأكيد أنه لا يوجد أداء دون نص؛ لأن وجود النص هو ما تحدده الدراماتورجيا، في حين دعا "ميخائيل باختين" إلى ما يسميه بالدراما الكرنفالية، وألح على غياب المؤلف المسرحي لتوسيع حضور العلاقات الحوارية التي تجمع الشخوص، وتعمق خطاب السخرية بالتداخل المباشر للمنظومات في هذه الكرنفالية؛ مما يدل على أن اهتمام هؤلاء بالمسرح جعلهم يعلنون عن موت المحاكاة والتطهير بحثا عن الحياة الحالة بحياة هذا المسرح.

موت المحاكاة والتطهير بحثا عن الحياة في المسرح

ما بين الدراما التقليدية والدراما الجديدة ينكشف الموقف المضاد لكل ما هو تقليد يقوم على الاقتناع بأن المسرح هو الموجود بنظرية المحاكاة، وعلى الاتباعية القائمة على التقليد والمحاكاة والتطهير تمشيا مع ثوابت الشعرية الكلاسيكية التي منحت الدراما ومفهوماتها معنى الثبات بالدراما الأرسطية.

والسؤال الذي ولده هذا الموقف المضاد للدراما التقليدية تحت ضغط عنف العالم، و هيمنة التكنولوجيا على الإنسان وسيطرتها على الذهنيات، وصراع الإيديولوجيات المتنافسة لإشعال فتيل الحروب والفتن النائمة في العالم - هو سؤال كيفية تجاوز حالات النكوص في العالم لإدخال المسرح إلى الحياة بعد الإعلان عن موت المحاكاة والتقليد.

صياغة السؤال يمكن أن تكون كالآتي:

- هل يمكن أن يبقى المسرح معزولا عن التطور في أزمنة العولمة التي خلخلت الوجود الإنساني بنفيه القسري عن ذاته وعن ثقافته وعن العالم؟

منذ أعلنت حضارة القرن الماضي عن توفر إمكانات عالية من الأدائية ووجود كثير من الوسائط المتعددة لتحقيق هذا النفي بلغة الحرب بتكنولوجيا الدمار والخراب، منذ ذلك الوقت والعالم يجرب هذه التكنولوجيا في ميدان الوغى، حتى إن هذا العنف أصبح جوهر التبدل في الدراما الجديدة كما هو الحال والشأن في مسرح القسوة وهو يبحث عن الوسائل التي تجنب طقوسية الفرجة عنف العالم، فكانت العروض التجريبية في التراجيديا التاريخية، والدراما الأسطورية، والدراما السريالية، ودراما الطليعة، ودراما الحروب، قائمة على الوعي بالحساسية الجديدة لحرب الصور، وخطاب العنف، والوعي بمدارات الصراع بين الأقطاب المالية والفكرية والعسكرية المهيمنة على العالم.

هذا النوع من التجريب الدرامي الانقلابي المتمرد على لغة الدراما وبنياتها وفضاءاتها المعتادة لا يخلو من التباس ظاهر، كما إنه لا يخلو من توزع ما بين ما هو خفي في شكل كل بداية للتمرد، وظاهر في تجاوز القديم، وهو يؤسس فعل انفلاته من أسر النمط، ويعلن عن تمرده على القوانين المتحكمة في نظرية الدراما التي يراد تجاوزها وتخطيها للإعلان عن بداية ولادة جديد للدراما على مستوى البنية واللغة والرؤية والفرجة ولذة التلقي المسرحي.

ما يعطي للدراما حيويتها في الإبداع وجودها في كل أشكال السرد، لكنها تتخذ في المسرح وجودا أكثر ملاءمة لخصوصية الكتابة المسرحية في الحوار وفي علامات العرض، فتحول التجارب والأشكال إلى حفر في المعاني التي تساير التباس التجريب الانقلابي لتأثيث خطابات أكثر وضوحا في معنى التباس عالم مثقل بأزمة النظام الرأسمالي ومأزقه الاقتصادي وسياسته التوسعية هربا من أزماته الداخلية، واتصاف زمانه أنه تاريخ الهيمنة الأحادية ذات القطب الواحد في العالم، أو يريد أن يكون هو الواحد الأوحد الجبار المهيمن.

بهذه الحيوية في الرؤية والوعي بمعاني العالم تريد الدراما الجديدة تخطي انحسار في الدراما التقليدية في حياديتها وبعدها عن تناقضات العالم، وكثيرة هي التجارب التي أرخت لفعل الحفر عن الجديد بدعوى التجديد وبدافع كل المحفزات التاريخية التي تراكمت فيها أسباب، ودواعي، إحداث هذا المسرح الجديد بالدراما الجديدة لرسم حاضر التجربة المسرحية المحتملة ومستقبلها وأفقها، خصوصا بعد أن تعثرت وسائل التواصل مع الذات، وتعطلت لغة الكلام، وتوقفت إمكانات التواصل مع العالم، فأعلنت البنيات الدرامية المغلقة عن إفلاس دلالاتها التي لم تعد صالحة للزمن الجديد والأعمار الإبداعية الحديثة.

وإذا كان الاختلاف في تحديد معنى الدراما الجديدة ملتبسا بالتباس كل التجارب المسرحية التي واكبت تشكل ميلاد الجديد، وإذا كانت معاني الاختلاف نابعة من طبيعة المسيرات التغييرية المحكومة بجدل الإبداع مع واقعه ومع سؤاله الوجودي والنقدي، فإن الوقوف على معنى الاختلاف لا يزيد مصطلح الجديد إلا انفلاتا من كل تحديد، ولا يحث إلا على الخوض في نتائج موجودة دون مقدمات، أو يقف على هذه المقدمات التي تؤكد أن من رحم القديم يخرج الجديد، وأن هذا الجديد يتابع صيرورته، ويكبر ويتحول، وينمو في سياقات تاريخية وفنية أخرى بها يتحول إلى ظاهرة جمالية تحمل معها أطروحات ومعاني الدراما.

إن صيرورة المسرح بالدراما وتغير الدراما بالمسرح يكمنان معا في سيرورة القيم التي يريدان تأسيسها بتقديم أساطير من التراث الإنساني، أو يريدان إلغاءها بجديده، وكل التجارب التي أرادت بناء الدراما الجديدة مع بيتر بروك وبلاغة المساحة الفارغة، ومع غروتوفسكي، ومايرهولد، وأبيا، كلها كانت تريد التخلص من عالم مفلس لم يعد كونا للاطمئنان، والأمان، والتآلف والتساكن بعد أن صار فيه الإنسان غريبا عن ذاته، مغربا ومستلبا ومنفيا يعيش داخل نفس مشروخة، تائها بين أوهام حضارة تم تصنيعها بعنف العنف، وتم تفريغها بخطاب المساحة، فغدت هذه الأوهام حقائق ضاغطة على كل أشكال التواصل الذي يغيب فيه كل شكل من أشكال التفاهم والتقارب وإدراك معنى الذات والموضوع.

بهذا الشعور بالفراغ، والإحساس بخواء العالم من المعنى الإنساني، أرادت الدراما الجديدة أن تحول الفراغ إلى امتلاء معرفي يرد للدراما دراميتها وإمكانياتها الوجودية لامتلاك قنوات العبور نحو مسرح آخر، وواقع مختلف يسير فيه الدال بشعرية ساحرة نحو الائتلاف الممكن مع مدلوله إبرازا لخصائص التقارب بينهما لإنتاج المعنى الجديد للرؤية الجديدة، ويقترب من كل البوادر الأخاذة التي تعلن عن فعل الخلاص والتحرر من المعنى القديم للدراما.

إن الحديث الظاهر عن المحفزات الدافعة إلى تكوين ظاهرة الدراما الجديدة هو حديث عن الظاهر في باطن هذه الدراما وجوهرها، وقد تكونت من مخاضات التجريب المسرحي، خارجها واقع مادي، ومضمونها رؤية تراجيدية بما هو مثالي حالم بعالم أفضل، وهي الرؤية التي تعي عالمها المتحول، وتقي الفرد من أي سقوط مأساوي كما يحدث أثناء السقوط الملحمي للعالم، وهذا جعل كل دراماتورج يكتب نظريته الجديدة بمعاني السقوط، و يقدم تصوراته حول ممارسة مسرحية مشكلة بدراما غير مألوفة لم يتعود المسرح على وجود نماذج تشبهها، للإعلان عن النهوض الإنساني الممكن.

إعادة النظر في مكونات المسرح، ونظريات الدراما مسألة شغلت المسرحيين في العالم باختلاف مرجعياتهم الحضارية والثقافية، وبتباين خلفياتهم واستراتيجياتهم في إرساء قواعد الدراما الجديدة، وكل هذا لا يلغي وجود اتفاق في الكليات مع وجود تأويلات للجزئيات التي يجعلونها مفردات يتم تبيئتها حسب السياقات الخاصة لهذه المرجعيات والخلفيات، من بينها:

- أن البطل في العروض الدرامية الجديدة لا وجود له كما هو سائد في المفهوم الكلاسيكي، وأنه إذا وجد فهو مستنبت من قوة السخرية وبمدارات الجروتيسك، وأنه لم يعد مرتبطا بهذه المفاهيم لأنه لا يظهر في نص العرض إلا متناوب على وصف الأفعال الإنسانية بوجود محدد في تاريخ محدد لا يتبع تفسير الأنساق والقيم، لكنه يسهم بوعيه في توحيد الأنساق لأن الكتابة الشذرية تدور في مدارات السخرية والجروتيسك.
- أن الشكل المسرحي في الدراما الجديدة محدد بكونه شكلا معارضا للدراماتورجيا الاتباعية، وأنه انفتاح لرؤية تقود بحتمية التجديد إلى الهدم الكلي للأشكال الفنية الداخلية المغلقة فيه، وبالأخص فنون العرض، وهذا لا يضع الجديد مقابل القديم في الدراماتورجيا، بل يضع أسلوبين للبناء

الدرامي في تعارض وتناقض قد يصلان إلى حد التناقض ما بين العرض الركحي في صيغته الموروثة، والعرض في صيغته الدالة على تعدد أشكال الانفتاح المركب لشذرات غير متتالية في بنائها، ولكنها تتوحد أثناء الإفصاح عن شكل وجود أدوات الاشتغال الدرامي القائمة على التكرار، والمتغيرات التيمية ذات العلاقة الوطيدة مع الأفعال الموازية.

- أن الفضاء الدرامي يتحول بفعل تفضية البنيات الدرامية وتحويلها إلى عملية بناء للصور في عوالم الفرجة زمن العرض.

هل يمكن الحديث في هذه الدراما الجديدة عن المسرح المضاد للمسرح، والمسرح المضاد للوهم، كما ظهر ذلك في مسرح العبث أو المسرح الطليعي؟ وهل يمكن الحديث عن مسرح دون وجود أفعال؟

كل الأحكام المسبقة التي تصادر شعرية القديم من القديم، وتصدر أحكاما غيابية تقضي بعدم صلاحية هذا المسرح بأجوبة تقصي السياقات من السيرورة التاريخية لتغير الأشكال التعبيرية لا يمكن أن تكون موضوعية، لأن هذا المسرح يجدد نفسه دائما، يدمر نفسه بنفسه، كما هو الحال مع "صامويل بكيت"، أو حين أعلن "برتولد بريخت" عن المسرح الملحمي المضاد للمسرح الأرسطي، أو حين أعلن "يوجين يونيسكو" أنه لا يكتب مسرحه الآخر إلابسبب اعتباره المسرح القديم ـ بوصفه مسرحا ـ لا يشبه المسرح.

إن الدراما الجديدة بعيدا عن اعتبارها مذهبا جماليا مكتمل العناصر والمقومات، هي في تناقضها مع المسرح الكائن تتميز بكونها ـ حسب الحكم النقدي العام ـ معارضة لكل التقاليد المسرحية الموروثة في رفض المحاكاة والوهم، ومعارضة لتكبير صورة البطل على حساب موضوع القلق، ومعارضة لمفهوم البطل الإيجابي.

هذا التناقض الموجود بين الكائن، والمحتمل، إيجاده في هذا الجديد يجعل كتابة النص أو إبداع العرض محكومين بفعل التغيير، وما يستتبع ذلك من إبدالات تطال البنيات الأدبية للنص القائمة على المفاهيم الدراماتورجية، وتوزيع الأدوار، والحوار، والتوتر الدرامي، وأفعال الشخوص، وتحويل الكتابة الركحية إلى إبداع للصور في الفضاء الدرامي للفرجة بمساعدة الآلة الإخراجية التي تراقب مجموع الأنساق الركحية، بما في ذلك النص، وتنظيمه، لإنتاج المعنى الجديد للمتخيل وفق المنظورات الجديدة للكتابة الإخراجية للركح.

إن الدراما الجديدة هي الحاملة لعلامات التحول في البنيات وفي الرؤية، وهو ما يجعل كل تجريب لتوليد الجديد موصول الصلة بمعنى الاختلاف والجدة التي تنطلق من السؤال النقدي حول الموجود لبناء هذا الجديد الذي يختلف فيه المختلفون حول التجريب المسرحي، وتتباين وجهات نظر المنظرين والنقاد والفلاسفة حول أساليب بناء التيارات المعاكسة للموجود ليبقى فعل كتابة الدراما للمسرح محكوما بكل الاحتمالات في البناء والهدم وإعادة بناء المختلف.

هل هذا يعني أن المسرح يبقى بسحره وغرائبيته نصا مفتوحا على الإضافات والتأويل والمراجعة؟

أكيد أن حياة المسرح في تجديد بنياته وطقوسه وتواصله مع العالم، وحياته في تجديده، والدراما الجديدة هي تاريخه الناطق بها التجديد في غنى التجارب والتجريب والإبداع المتخيل.

الدراما الجديدة وما بعدها

- ترجمات
- دراسات
- نص وقراءتان
- آفاق
- كتب

بانوراما المسرح ما بعد الدرامي

ما وراء الحدث الدرامي:

الاحتفال، والأصوات البشرية في الفضاء، والمنظر الطبيعي(*)

هانز.تيز ليمان / ت: علاء الدين محمود

علق بوتو شتراوس بمناسبة عرض مسرح الشاوبونه في برلين لمسرحية جوركي "ضيوف الصيف" على قرار بيتر شتاين كمخرج إعادة ترتيب مادة حوار جوركي في الفصلين الأول والثاني بحيث تظهر كل الشخصيات على خشبة المسرح في الوقت نفسه، فكتب شتراوس يقول إن جوركي نفسه لم يطلق على عمله اسم "دراما" أو "مسرحية" أو "تراجيديا" أو "كوميديا" بل "مشاهد". وبدا المسرح هنا "أقل تتابعًا، وأقل تطورًا لقصة ما، ومشاركة أكبر في الحالات الداخلية والخارجية". توضيح الأمر بهذه الطريقة شيء مفيد. وكما هو معروف يتحدث الرسامون بوجه عام عن الحالات، حالات الصور أثناء عملية الخلق الفني، والحالات التي تتبلور من خلالها ديناميات خلق الصور والتي تختزن فيها عملية الرسم التي أصبحت غير مرئية بالنسبة للمشاهد. الصفة الملائمة بالفعل للمسرح الجديد ليست الحدث لكنها "الحالات". هنا ينفي المسرح عن عمد، أو على الأقل يزيح إلى الخلفية، إمكانية تطوير سرد ما – الإمكانية التي تعد في نهاية الأمر غريبة عن المسرح كفن زمني. لكن هذا لا يحول دون وجود دينامية معينة داخل "إطار" الحالة – يمكن أن نطلق عليها اسم "الدينامية المشهدية" في مقابل الدينامية الدرامية. فليس الرسم الذي يبدو "ستاتيكيًا" في الواقع أيضًا سوى "حالة" العمل التصويري المتجمد المحددة الآن، حيث يجب أن تصبح عين المشاهد الراغبة في فهم اللوحة واعية بدينامياتها وعمليتها بل، تعيد بناءها. وبالمثل، تعلمنا النظرية النصية أن نقرأ حركة الصيرورة الدينامية، والنص الجيني، في النص (الصوتي) "الخامل" المتجمد الآن. الحالة عبارة عن تشكيل جمالي للمسرح بحيث يعرض تشكيلا أكثر من عرضه لقصة، رغم أن ممثلين أحياء يؤدون أدوارًا به، وليس من قبيل الصدفة أن الكثير من المشتغلين بالمسرح ما بعد الدرامي بدأوا من حقل الفنون البصرية. المسرح ما بعد الدرامي مسرح حالات وتشكيلات دينامية من حيث المشاهد.

وفي المقابل، لا يمكننا أن نتخيل مسرحًا دراميًا لا يقدم – بشكل أو بآخر – حدثًا/حبكة درامية. عندما أعلن أرسطو أن الحبكة Mythos – التي ترادف الحبكة تقريبًا

في "فن الشعر" — هي "روح" التراجيديا، أوضح أن الدراما (مهما كانت النيات والأغراض) تعني مسارًا مركبًا ومؤلفًا بصورة مصطنعة من الأحداث، ووافقه ناقده بريخت في هذا في مقاله "أورجانون المسرح الصغير": "وفقًا لأرسطو — وهو ما نتفق معه هنا — السرد [كلمة Fabel في الأصل الألماني كترجمة لكلمة الحبكة Mythos] هو روح التراجيديا"[1]. يتتابع المشاهد المأخوذ حتى في خمول وسكون النشاط العقلي في مسرحيات تشيكوف حدثًا "داخليًا" يتطور في ظل ما يبدو أنه حوار يومي غير متتابع لكنه يتحرك حتمًا نحو الحد الأدنى من حدث القصة الخارجي — شجار، أو حادث وفاة، أو وداع، إلخ. تتراجع صفة الدرامي الجوهرية هذه بمختلف الطرق في المسرح ما بعد الدرامي بدرجات تتراوح بين مسرح "لا يزال دراميًا تقريبًا" إلى شكل لم تعد توجد به حتى أول عناصر العمليات القصصية. كل شيء يشير إلى أن الأسباب وراء اعتبار الحدث الدرامي سابقًا ذا أهمية جوهرية للمسرح لم تعد قائمة الآن؛ فالفكرة الرئيسة لم تعد قصة سردية، تنسج حبكة من وصف العالم من خلال المحاكاة، وتكوين تصادم مهم ذهنيًا بين الأهداف، وعملية الحدث الدرامي كصورة من جدلية التجربة الإنسانية، وقيمة "التشويق" المسلية حيث يعد موقف ما موقفًا آخر جديدًا ومتغيرًا ويؤدي إليه. ومن نافلة القول إن الأفعال الحادة أو الصاخبة لا تشكل وحدها الحدث الدرامي، كما أوضح ليسنج من قبل، ففي سياق مناقشته لنظرية شارل باتو Ch. Batteux للحبكة Fabel ذكر أن كثيرًا من الأحكام الفنية تربط المفهوم شديد المادية بالحدث اللفظي وأن "كل صراع داخلي بين الرغبات، وكل تتابع لشتى الأفكار حيث تتغلب الفكرة على الأخرى، يعد حدثًا"[2].

دلّت المحاكاة منذ القدم على العكس من الحديث المباشر، ونمط السرد القصصي — الملحمي، على التمثيل "المجسد" الذي يحاكي الواقع. تعني كلمة محاكاة Mimesis في الأصل "يمثل من خلال الرقص"، وليس "يقلد" أو "يحاكي". فإنه وبالإشارة إلى إيه. أوتيتس e. utitz كما أكد موكارفسكي على نوعية الفن في "الوظيفة الجمالية" التي تختلف عن المحاكاة، أي "قدرة" عزل الشيء الذي تمسه الوظيفة الجمالية"، وإمكانية الجمالي المميزة للوصول إلى "أقصى حد من تركيز الانتباه على شيء أو جسم معين". في سياق هذه النقاش، يذكر مثالًا ملائمًا بشكل مباشر لتحليلنا وهو أهمية الوظيفة الجمالية في أي نوع من أنواع "الاحتفال"، أي اللحظة العازلة "جماليًا والكامنة في كل "الاحتفالية"[3]. ومن الواضح أن هناك دائمًا بُعد الاحتفالي في ممارسة المسرح؛ فهو كامن في المسرح كحدث اجتماعي مستقيٍّ من جذوره الدينية والطقسية التي اختفت تقريبًا من الوعي، غير أن المسرح ما بعد الدرامي يحرر لحظة الاحتفال الشكلية المبهرة من وظيفتها الوحيدة الخاصة بتعزيز الانتباه ويمجدها "في حد ذاتها" كخصلة جمالية منفصلة عن كل مرجعيتها الدينية والطقسية. المسرح ما بعد الدرامي هو استبدال الحدث الدرامي بالاحتفال، والذي توحد معه الحدث الدرامي — الطقسي ذات يوم في بداياته توحدًا دون انفصال[4]، إذن فالمقصود من الاحتفال كلحظة من لحظات المسرح ما بعد الدرامي سلسلة كاملة من الحركات والعمليات التي ليس لها مرجع لكنها تُقدم بقدر عال من الدقة، وأحداث ذات طابع جماعي شكلي بصورة غريبة، وبنيات تطور موسيقية — إيقاعية أو بصرية — معمارية، وأشكال شبه طقسية، إلى جانب احتفال الجسد (الأسود سوادًا عميقًا في الغالب) واحتفال الحاضر، والمظهرية شديدة التأكيد على الفخامة للعرض.

أكدَّ جان جينيه - عامدًا - وصف المسرح كاحتفال؛ ونتيجة لذلك أعلن أن القداس هو أعلى شكل من أشكال الدراما الحديثة: " La messe est le plus haut drame moderne"[*] وتشير تيماته – المزدوج، والمرآة، وانتصار الحلم والموت على الواقع – بالفعل إلى هذا الاتجاه. من المهم القول إن جينيه طرّق فكرة أن الموقع الحقيقي للمسرح هو المقبرة[6]، وأن المسرح بهذا الشكل يعد أساسًا قداسًا للموتى. يتفق جينيه الذي يعد ذا أهمية خاصة لهاينر مولر مع الأخير في فكرة أن المسرح "جوار مع الموتى". وكما يذكر مونيك بوري بالنسبة لجينيه أن الحوار مع الموتى يعطي العمل الفني بُعْدَه الحقيقي[7]، فالعمل الفني ليس موجهًا للأجيال المستقبلية كما يفترض في أغلب الأحيان، وفقًا لجينيه، يصنع جياكوميتي تماثيل مهمتها أن تسحر الموتى ("des statues qui ravissent les morts")، ثم استطرد قائلًا: " ليس مقصودًا بالعمل الفني الأجيال المتلاحقة، لكنه يُقدمُ إلى العدد الذي لا يحصى من الموتى"[8]، كما اعتبر هاينر مولر المسرح القديم تسابيح من أجل الموتى، ويدور مسرح النو الياباني حول عودة الموتى بحد أدنى من المحاكاة، إذن يكفي أن نتذكر هذه الإمكانيات لفهم المسرح بشكل مختلف تمامًا، حتى نتمكن من طرح التساؤلات على تقاليد المسرح الدرامي في الحداثة الأوروبية (والذي يختلف بدوره عن مسرح "ما قبل الدراما" القديم)[9]. ظهرت تيمات القداس والاحتفال والطقس فعلا وبشكل متكرر في بدايات الحداثة، فكان مالارميه يتحدث بالفعل عن مسرح الاحتفال، كما أن اعتراف ت. س. إليوت معروف: "المتعة الوحيدة التي أجدها الآن تتمثل في قداس كبير حسن الأداء"[10]. ونعود إلى جينيه الذي أراد للمسرح أن يكون "La fête"، احتفالية، موجهة إلى الموتى. ومن ثمَّ اعتبر من الكافي إقامة عرض واحد من Les Paravents (الشاشات)، أي احتفال مهرجاني واحد. (ومن قبيل الصدفة أن فكرة فاجنر عن Festspiel بدأت في الأصل كهذا: لابد أن نقيم مسرحًا في الريف وأن ندعو الجمهور للفرجة مجانًا، ونمثل المسرحية، ونفكك المسرح ونصيب الهدف.

الجانب الاحتفالي واضح في عمل روبرت ويلسون. كان النقاد القدامى في محاولتهم وصف لقائهم الأول مع المسرح يختارون المقارنة بأنهم شعروا كما لو كانوا مثل الغريب الذي يشاهد أفعالا طقسية غامضة لأناس لا يعرفهم. وندرك في عمل أينار شليف أيضًا نية فنية نحو الاحتفالات شبه الطقسية، فهو لا يعتمد فحسب على الاحتفالات التي تتحول إلى تيمات في مسرحية تقدم بأسلوب فخم ومحكم بصورة لا تتناسب تمامًا مع تطور الحبكة (كما على سبيل المثال في أورجوتس Urgötz بذلك الموكب الذي يبدو أنه لا ينتهي، والخاص بالبلاط)، لكنه يضع أيضًا على خشبة المسرح وقائع مثل إطعام الجمهور ذو المعنى الرمزي. ولعل من المثير أيضًا بحث الأشكال الأقل وضوحًا من الاحتفالي في المسرح ما بعد الدرامي. ذكر بريخت ذات مرة في سياق ملاحظاته عن المسرحية التعليمية Lehrstück – مثلا – كيف أنه نظر إلى ألعاب الأكروبات باعتبارها أسلوبًا – وفقًا لمصطلحه، نازعًا للألفة وذا طابع ملحمي – للتمثيل:

> قد يكون (ون) أناسًا بمعاطف بيضاء، الآن ثلاثة، الآن اثنان، كلهم جادون للغاية مثل لاعبي الأكروبات، جادون جدًا، ولا يعد المهرجون نموذجًا بالنسبة لهم، إذن يمكن أن تتم الإجراءات ببساطة مثل الاحتفالات والغضب واللوم

باعتبارها مهامًا إرشادية، المهمة الفظيعة يجب ألا تكون شخصًا على الإطلاق [11].

هنا نرى الصلة بين الميل نحو الاحتفالي ورفض المفهوم الكلاسيكي لفاعل يكتب جسديًا أو ماديًا Handgriffe ما يبدو فقط أنه نواياه العقلية أو الذهنية.

فيما يلي سوف نلقي نظرة على تادوش كانتور، وروبرت ويلسون وكلاوس-مايكل جروبر كنماذج لأشكال المسرح ما بعد الدرامي باعتبارها "الاحتفال"، و"صوتا بشريا في الفضاء"، و"المنظر الطبيعي".

كانتور أو الاحتفال

يقودنا عمل الفنان البولندي تادوش كانتور بعيدًا عن المسرح الدرامي؛ فهو كونٌ ثري من أشكال الفن ما بين المسرح والحدوث والأداء والتصوير والنحت وفن الأشياء وفن الفضاء، وأخيرًا وليس آخرًا التأمل المستمر في النصوص النظرية والكتابات الشعرية والمانيفستو. تدور أعماله بشكل مُهَوَّس حول ذكريات طفولته ولهذا السبب فقط يعرض بنية الذاكرة الزمنية، والتكرار، والمواجهة مع الضياع والموت. ويبدو من المناسب إلقاء نظرة على المرحلة الأخيرة من عمل كانتور المسرحي، أو "مسرح الموت" الذي أصبح مشهورًا في الثمانينيات من القرن العشرين، رغم أن كثيرًا من خصائصه كانت ظاهرة أو كامنة بالفعل في أعماله الأولى. يريد كانتور - كما ذكر في "مسرح الصفر" - أن يحقق "الاستقلال الكامل للمسرح بحيث يصبح كل شيء يقع على خشبة المسرح حدثًا" [12]، منزوعًا عن أي "إيهام غ ي ر م س ت و ل" [13]. هناك حساسية الآن فيما يختص بـ "حالة اللاتمثيل" [14]، وبنية الحبكة غير المستمرة، لكن هناك بدلا منها مشاهد مكثفة متكررة تعبيريًا، ومندمجة مع شكل شبه طقسي من استحضار الماضي: "تعني هذه العملية نسيان بنيات الحبكة المنطقية، وبناء المشاهد، ليس عن طريق مرجعية نصية، لكن بالإشارة إلى المعاني الضمنية التي أثارتها (هذه النصوص)" [15].

تنضم بقايا التاريخ البولندي هنا إلى موضوع الدين المتنوع بشكل مستتر (الحاخام اليهودي، واضطهاد اليهود، والكاهن الكاثوليكي). يتكون الموضوع الرئيس المجسد من مشاهد عالية جروتسكيًا من الطقوس المطلقة، وهي الإعدام والوداع والموت والدفن. وتظهر كل الشخوص كما لو كانت بالفعل أشباحًا أو جثثًا عائدة من قبورها. وضع كانتور بعد الحرب العالمية الثانية بوقت قصير شخصية أوديسيوس العائد في مركز العمل؛ وهي شخصية عائدة رمزيًا من مملكة الموت، والذي كما يقول كانتور "أسس سندًا ونموذجًا أصليًا لكل الشخصيات اللاحقة في مسرحـ(ـه)" [16]. يتميز مسرحه بوجه عام بالرعب الماضي، وبالعودة للشخصية في نفس الوقت. هو مسرح كما يقول مونيك بوري موضوعه الرئيس البقايا [17]، مسرح "بعد" الكارثة (مثل نصوص بيكيت وهاينر مولر)؛ ويأتي من الموت وخشبات المسرح "منظر طبيعي يتجاوز الموت" (مولر). وفي هذا فهو يختلف عن الدراما التي لا تظهر الموت باعتباره سابقًا على الحياة، باعتباره أساس التجربة، بل تصف الحياة، وهي تتحرك نحوه. الموت في مسرح كانتور لا يظهر دراميًا على خشبة المسرح لكنه يتكرر بشكل احتفالي؛ ومن ثمَّ يفتقد هذا المسرح أيضًا السؤال الدرامي عن الموت كلحظة يقع فيها قرار حول معنى الحياة (كما في مسرحية "إفري مان" لهوفمانشتال على سبيل المثال)، إلا أن كل احتفال في الواقع احتفال بالموتى؛ فهو يتكون من إبادة المعنى التراجيكوميدي وعرض هذه الإبادة عرضا كما هو إلى حد

ما يقلب الإبادة، من ثُمّ عندما قامت الشخصية التي مثلت بشكل واضح الموت في "فيلوبولي، فيلوبولي" أو "طبقة الموتى" تنفض الكتب القديمة، و"تهينها" وتدمرها، كما ينقل المشهد أيضًا حماسًا متناقضًا للحياة في دافعها الكوميدي.

الشكل الاحتفالي الذي يحل محل الدراما في أعمال كانتور هو "رقصة الموت". كما أكد كانتور نفسه في "طبقة الموتى" أن "غموض الموت، ورقصة موت danse macabre من العصور الوسطى تقع في فصل دراسي"[١٨]. أما الشخصيات التي ظهرت في رقصة الموت لكانتور مثلا في "فيلوبولي، فيلوبولي" فهي عبارة عن "رموز بصرية" هنا مستعارة من رواية "الحجرة المشتركة" لزبيجنيو أونيلوسكي: "المتعصب الذي يدفع مكتبها المنخفض أمامها، والمقامر الذي يلقي بالأوراق بصورة آلية على الطاولة التي تدور أمامه، ورجل بوعاء غسيل حيث يغسل فيه قدميه دومًا"، إلخ[١٩]. وفي نهاية مسرحية "دع الفنانين يموتون!" (التي عُرضت لأول مرة في نورمبرج في ١٩٨٥) يسير الجنود على وقع رقصة الموت التانجو الأبدية متوازية مع المارش العسكري "نحن، اللواء الأول". هناك الهيكل العظمى لحصان — لذا هناك دافع للقول مع هاينر مولر إن "التاريخ يسير على الخيول الميتة على خط النهاية" — وأمامه طفل يرتدي معطفًا عسكريًا طويلا عليه للغاية (كانتور كصبي صغير). تلوح فتاة جميلة ومثيرة جنسيًا بعلم الفوضوية الأسود على هذه الصورة النهائية، "ملاك اليأس"، الموت أو المنخوليا، كما لو كانت تعدل على ديلاكروا بسحر جسدها، وكما ذكر هنزل: ملاك الحرية واقتحام الباستيل يتحولان إلى رمز الحرب والإيروس المنخولي والحداد. وتبين مشاهد كانتور رفض التمثيل الدرامي للأحداث شديدة "الدرامية" التي تعد موضوع مسرحه — التعذيب والسجن والحرب والموت — مفضلة شعر خشبة المسرح التصويري، "تعاقب الصور"، غالبًا كما يظهر في فيلم هزلي، "مسرح بشكل عنيف" وفي الوقت نفسه حزين بعمق"[٢٠]، دائمًا يتحرك نحو مشاهد يمكن أن تتواجد في مسرحية جروتسكية. لكن الدرامي يختفي لصالح "الصور المتحركة" من خلال الإيقاعات المتكررة، والترتيبات القريبة إلى التابلوه، وانعدام تمثيل الشخصيات الشبيهة بالمانيكان عن طريق حركاتها المتقلقلة. وتظهر تيمة "صناعة الصور" أيضًا مصادفة وبشكل مباشر عندما تحول الصورة الفوتوغرافية البدائية "فيلوبولي، فيلوبولي" فجأة كاميرتها إلى مدفع آلي لتحصد - وهي تضحك ضحكة استهزاء - مجموعة من الجنود الشبان الذي يقفون حتى تؤخذ لهم صورة فوتوغرافية وهو بشكل مباشر رمز تراجيكوميدي للقتل من خلال تثبيت الصور وإدانة سيريالية للحرب.

يبدي الفنان التشكيلي كانتور، الذي بدأت أعماله في المسرح بأحداث ومجريات عرض مستفزة، النية التوافرة في الكثير من أشكال المسرح ما بعد الدرامي، وهي إضفاء البطولة على أشياء ومواد الحدث المشهدي بوجه عام، فالخشب والحديد والقماش والكتب والأدوية والأشياء المثيرة للاهتمام تكتسب صفة وحدة ملمسية مميزة. ولا يمكن معرفة كيفية تحقيق هذا التأثير بسهولة. أحد العناصر الجوهرية هنا ما يقصده كانتور بالنسبة لما أطلق عليه "الشيء الفقير" أو أيضًا "الواقع في أدنى درجاته"[٢١]، فالكراسي مهترئة تمامًا، والحوائط مليئة بالثقوب، والطاولات مغطاة بالغبار أو الجير، والأدوات القديمة يعلوها الصدأ أو باهتة اللون أو مهترئة أو يعلوها العفن أو السجحات، وفي هذه الحالة يمكن أن تظهر هشاشتها ومن ثُمّ "حياتها" بشكل جديد من الحدة، فالممثلون الآدميون الضعفاء يصبحون جزءًا من بنية خشبة المسرح الكاملة، وتصبح الأدوات المدمرة رفاقهم. وهذا أيضًا تأثير يجعله

إيحاء المسرح ما بعد الدرامي ممكنًا. تقوم "البيئة" المسرحية في المسرح الدرامي حتى عندما تُعرض ببيئة طبيعية – حيث تظهر البيئة أو المحيط بسلطته على المثلين – بوظيفة مبدئية باعتبارها مجرد إطار وخلفية للدراما "البشرية" والشخصية البشرية، لكن في مسرح كانتور يظهر المثلون الآدميون تحت سيطرة الأشياء، فالهيراركية الضرورية للدراما تتلاشى، هيراركية يدور فيها كل شيء (وكل "شيء") حول الحدث البشري، بينما الأشياء ليست سوى أدوات أو إكسسوار. يمكننا أن نتحدث عن تيمة مميزة للشيء، والتي تنوع الصفة الدرامية عن عناصر الحدث إن كانت لا تزال موجودة. الأشياء في مسرح كانتور الغنائي الاحتفالي تبدو كأنها تذكرنا بروح الذاكرة الملحمية وتفضيلها للأشياء. وإذا كانت قاعدة النمط الملحمي التي تقابل النمط الدرامي تمثل حدثًا "في الماضي تمامًا"، فإن كانتور يؤكد أن "مشاهد ذلك الحدث الحقيقي للفرجة Spectacle يجب أن تظهر، كما لو كانت معلقة في الماضي ... كما لو أن الماضي يكرر نفسه، لكن بأشكال متغيرة بصورة غريبة"[٢٢]. ومن خلال ثنائية الذاكرة المتحولة إلى تيمة وقوة واقع الأشياء تحديدًا يتطور نوع من المسرح يتكون – كما يعلق كانتور على مسرح كريكوت من "مسارين متوازيين" هما: هنا "النص المصفى من بنية الحكي المصطنعة"، وهناك "مسار الحدث المشهدي المستقل للمسرح النقي"[٢٣].

يشتهر مسرح كانتور بتماثيل المانيكان الأقرب إلى الحجم الطبيعي التي يحملها المثلون معهم، بالنسبة لكانتور تشبه هذه التماثيل هوية الإنسان الأولى المنسية، "أنا الذاكرة" الخاصة به التي يظل يحملها معه، لكن أهميتها تتجاوز هذا، فقد تحوّلت خشبة المسرح في نوع من التبادل بين الأجساد الحية والأشياء إلى منظر طبيعي من الموت حيث هناك انتقال مرن بين الكائنات البشرية (التي تمثل في أغلب الأحيان مثل الدمي) والدمى الميتة (التي تبدو كما لو كان الأطفال يحركونها). ويمكننا تقريبًا القول إن حوار الدراما اللفظي استبدل بـ "حوار بين البشر والأشياء"، حيث تتجمع الأجهزة السيريالية (مهد ميكانيكي يشبه كفن طفل، وآلة الأسرة التي تفتح ساقي المرأة كما لو كانت في حالة ولادة، وآليات أو أجهزة الإعدام) بطرق غريبة أو شاذة مع أطراف المثلين. ويبدو تكرار الأعمال الروتينية التافهة لكن التي تبدو شعرية على الأشياء ومعها تجعل هذه الأحداث تبادلًا جشبه لغوي بين الكائن البشري والشيء، وفوق كل هذا، الشخصيات في عمل كانتور التي تمثل "بصورة راقصة" وصامتة ولذا دون مصادفة تبدو كما لو أنها خرجت من أفلام هزلية جروتسكية. وتتراجع الدراما لتصبح إجراءات مشهدية صامتة متناهية في الصغر، وتأخذ الهيراركية بين الكائن البشري والشيء علاقة نسبية لتسهيل فهمنا.

يبعد كانتور بوضوح حبه لتماثيل المانيكان عن مسرح كريج[٢٤]، فعلى العكس من كريج لا يهاجم كانتور المثل (رغم أنه يجب أن نذكر أن مفهوم السوبر ماريونيت "Übermarionette" عند كريج لا يريد بأية حال من الأحوال أن يخرج المثل الآدمي من خشبة المسرح، لكنه يقصد أن يشير إلى شكل آخر من أشكال وجود المثل)، فعلى العكس، حقق "المثل الأول" المتخيل بالنسبة لكانتور عملًا"ثوريًا" وأهمية مقدسة فعلية. عند نقطة ما تجرأ شخص ما على القطيعة مع المجتمع الطقسي، لم يكن مدعيًا لكنه مهرطق، رسم عن طريق مواجهة المجتمع حدًا خطيرًا بين نفسه وبين "الجمهور" الذي سمح له بأن يتواصل مع الأحياء من عالم آخر هو مملكة الموت[٢٥]. يرتبط مسرح كانتور من خلال موتيفاته وأشكاله بطرق شائقة بلحظات "مسرح–الأور" البائدة. ويوضح موتيك بوري بحق أن هناك شعورًا

غالبًا بالفشل والهزيمة في مسرح كانتور يذكرنا بالتراجيديا القديمة. فعندما يتحدث كانتور – بمعنى روحاني – عن "الوعي بهزيمتنا" التي ناقشها المسرح[٢٦]، إذن فهذه هي بالضبط الموتيفة التي خرجت منها التراجيديا اليونانية أيضًا. ويمكن أيضًا رصد هذه الصلة التي تتتبع مسارًا من عالم القديم إلى المسرح ما بعد الدرامي على أعتاب الألفية الثالثة – الذي قلب عصر المسرح الدرامي الأوروبي إن جاز التعبير – وإن كان بتجليات مختلفة في مسرح جروبر وويلسون.

جروبر أو أصداء الصوت البشري في الفضاء

عندما نتحدث عن مسرح "يتجاوز" الدراما، لابد لنا أن نذكر ملاحظة أن هناك مخرجين قد يقدمون نصوصًا درامية تقليدية لكنهم يفعلون ذلك عن طريق الاستعانة بوسيلة مسرحية بصورة "تنزع صفة الدرامية" عن المسرح. فلو تراجع الحدث تمامًا إلى الخلفية في النص المقدَّم على خشبة المسرح، يتقدم "البُعدان الزماني" المميز و"المكاني لعملية المشهد" إلى الأمام في منطق جماليات المسرح، ويصبح الأمر أكثر عرضًا لـ "جو" و"حالة الأشياء". تجذب "الكتابة" المشهدية الانتباه، حيث تأتي الحبكة الدرامية إذا ما قورنت بها في المرتبة الثانية. يمكن اعتبار كلاوس مايكل جروبر أحد نماذج "مؤلفي المسرح" الذي طور مفهوم المسرح بهذه الطريقة. وعندما أنهى جورج هنزل عمله الطويل كناقد في "فرانكفورتر الجيماينه تسايتونج" في أغسطس عام ١٩٨٩ باسترجاع شخصي لخمسة عشر عامًا من متابعات المسرح[٢٧] خَلُصَ إلى الفئات التالية لتلخيص الاتجاهات الكبيرة في المسرح منذ منتصف السبعينيات من القرن العشرين وهي التأويل، وإعادة التأويل، وإعادة البناء، وما بعد الحداثة. كان ردولف نيولتة بالنسبة له "مخرج التأويل الأمثل"، بينما كان كلاوس بيمان الذي قام في عام ١٩٧٥ مع أخيم فراير بتفكيك demontage ساخر لمسرحية "اللصوص" لشيلر ممثلا لفئة إعادة التأويل. ولم يظهر كلاوس مايكل جروبر في هذه البانوراما كأحد أقطاب "منهج الإخراج ما بعد الحداثي" فحسب (ومسرحياته "أمبيذوقليس" و"قراءة هولدرلين")، بل أيضًا كممثل لـ "إعادة البناء" التاريخية، لاسيما من خلال رؤيته الافتراضية غير المعدلة من مسرحية "هاملت" في عام ١٩٨٢. ويقع الجانب الأخير خارج الموضوع الذي نناقشه هنا لكن يبدو من المناسب القول إن بيتر ستاين نظر – بالتوازي مع ممارسة جروبر ما بعد الدرامية – في مسرح الشاوبونه في برلين، إلى المسرح باعتباره موقعًا لذاكرة تاريخ (المسرح) الذي يُقدِّم بطريقة زاهدة عفيفة تقريبًا وتقابل بوعي "روح العصر" السائدة. وبالتالي، اقتبست مسرحياته التي أخرجها لتشيكوف بالتفصيل من عروض من مسرح موسكو التاريخي للفن، ومن "القرد كثيف الشعر" لأونيل نسخت ترتيبات مشهدية لمسرحية أخرجها تايروف. كان إخراج بيتر ستاين لمسرحية "فيادرا" عام ١٩٨٧ جزءًا من المصفوفة أيضًا، اتجاهًا تاريخيًا كلاسيكيًا، والذي عُرِض خلال سنوات بمسرح الشاوبونه إلى جمود ما، إتقان بدا في الغالب "باردًا" ولم تفعل مهنة الإخراج من خلاله سوى الاحتفال بنفسها. من ناحية أخرى، لابد من احترام القرار الواعي ضد أي مكوّن ذاتي والاعتراف به كخاصة مميزة لتأمل المسرح لذاته.

يجمع أسلوب جروبر الخاص بنزع الصفة الدرامية بين الركود الاقتصادي الكلاسيكي في الوسيلة. يمكننا أن نقول بوجه عام إنه أزال بصورة متطرفة لحظة التشويق من المسرحيات، ويجعل هذا الإجراء "توزان التوتر"[٢٨] ما بعد الدرامي، حيث يتم تجنب

لحظات الذُّروة أو النهاية، خشبة المسرح تبدو مثل التابلوه، يزداد تأثير هذا التابلوه حدة من خلال شحنه بالكلمة المنطوقة التي تكشف في الأساس عن وظيفتها الذهنية –الشعرية الخاصة بالتعبير (بُعْد اللغة "العاطفي" كما قال به ياكبسون). كانت الدراما الحديثة عالمًا من النقاش، بينما لم يكن الحوار في التراجيديا القديمة – رغم ما يبدو ظاهريًا أنه معركة من الكلمات المتصارعة – في الأصل نقاشًا؛ فالشخصيات المحورية يظل كل منها دون أن يمسه أحد في عالمها الخاص، والشخصيات المعارضة يتحدث كل منها في موضوع آخر. الحوار هنا ليس صراعًا أو مشاجرة في فضاء التبادل اللفظي لكنه "منافسة كلامية" Wettreden، سباق بالكلمات يذكرنا بمباراة مصارعة بلا كلمات، وكلمات الشخصيات المعارضة لا تلمس الشخصيات الأخرى[٢٩]. كل شيء في أعمال جروبر – وكما ذكرنا الممثلون الذين يعملون معه في حدث نظمه جورج بانو في باريس[٣٠] – يحدث في جو يمكن أن يُسَمَّى "بعد كل المناقشات". لم يعد هناك ما نتجادل حوله، وما يفعل ويقال هنا يتصف بأنه شعيرة ضرورية متفق عليها أُديت بشكل شبه احتفالي.

تربط الدراما، باعتبارها شكلًا نموذجيًا من أشكال النقاش، كل شيء بإيقاع السرعة، والجدل، والمجادلة والحل (النهاية). لكن الدراما تكذب علينا منذ فترة طويلة؛ فقد انتقلت روحها، أو بالأحرى شبحها، من المسرح إلى السينما وبشكل مطرد نحو التليفزيون، فهناك إمكانيات محاكاة الواقع أكبر بكثير، وهناك القصة لها أهمية، حتى لو لم نجد أننا لن نشاهد شيئًا ما مرتين لكننا سوف نستهلك المنتج الجديد. وبما أن صناعة التسلية لن تسمح لأي شيء لأن ندركه من خلال تناقضه، وانقسامه وتضاعفه، أي شيء من خلال غرابته، فإننا ننتقل من تأثير الاغتراب (البريختي) إلى تأثير التليفزيون، ولا يوجد إلا القليل من المشتغلين بالمسرح الذين يجرؤون صراحة على "ممارسة الفرق بين الدراما والمسرح" داخل إطار المسرح "المؤسس" في ألمانيا، وبعيدًا عن جروبر، يمكن الاستشهاد بأينار شليف وبعض أعمال هانز يورجن سايبربرج. يرى الكثيرون أن إخراجهم (دون حق) ببساطة يتسم بالعنف كما هي الحال مع شليف، أو كلاسيكي بشكل غير مواكب للعصر، كما في حالة سايبربرج. لم يكن جروبر المفضل عند كبار النقاد في ألمانيا رغم الاعتراف بعبقريته الاستثنائية، فعندما كانت أعماله معقدة ومنحرفة عن المألوف، اعتبرت مقصورة على الخاصة؛ وعندما كانت ملتزمة بالنص التزامًا مبالغ ا فيه، أسيء فهمها باعتبارها تقليدية (حتى الأعمال مثل "هاملت" أو "إفيجيني في توريس" تعد قراءات شديدة الجرأة رغم التزامها بالنص).

بينما يُعْرَف "التصادم الدرامي" بنسق الدراما، ويُعرَف المسرح في أعمال جروبر باعتباره المشهد والموقف، ويوجد المشاهد هنا ليشهد الألم الذي يتحدث الممثلون عنه، وبهذه الطريقة، يتتبع جروبر رابطًا حتى يصل إلى ذلك الواقع الجوهري لخشبة المسرح والذي يعني هنا أن "لحظة الكلام" هي كل شيء. فهي لا تعني التسلسل الزمني للحدث، ولا الدراما لكن اللحظة عندما يعلو الصوت الإنساني، جسد يُعَرِّي نفسه، يعاني، الصوت المتوجع الذي يصدر عنه يشيع عبر الفضاء ويصدم المشاهد كموجة صوتية – بصورة عابرة – بقوة غير مجسدة، من أجل إثارة للشفقة والخوف، ماذا نريد أكثر من هذا؟ المهم في المسرحيات التي يخرجها جروبر هي اللحظة الغالية حين يبدأ جسد ما تحت التهديد في الكلام في فضاء مشهد ما، ومن قبيل المصادفة أن هذا التركيب، وليس السرد (الذي ينتمي إلى القصائد الملحمية epos) هو الذي ظهر في المسرح القديم[٣١]، في مسرح جروبر، يصبح الصوت الذي لا

ينتهي، المغنى بصورة قديمة، والمتمم بطريقة مسرحيات بيكيت مسموعًا، طريقة من طرق الكلام تتجاوز الجدل حتى أثناء المشاجرات، الحديث عن خبرة انعدام القوة اللانهائي دون أية دينامية خادعة أو إيقاع سرعة مزيف. وتوقف اللنخوليا ما بعد الدرامية بين إيسخيلوس وبيكيت، وكلايست ولابشه في التراجيديا Tauerspiel متروك لتأمل المشاهد، ففي مسرحية جروبر "إفيجيني في توريس" بمسرح الشاوبونه في برلين (١٩٩٨) أصبح ما ذكرته البطلة عن رعب الأسطورة (قصة أتريديس) تأملا مشهديًا لما لا يمكن احتماله. وتراجع الصراع الدرامي وراء هذا التأمل، وراء فعل التعبير الكلامي الدقيق، التيمة ما بعد الدرامية هنا هي "مسرح الصوت البشري"، الصوت البشري باعتباره صدىً لأحداث مضت.

يمكن وصف مسرح الصوت البشري بأنه فضاء معماري يدخل من خلال أبعاده في علاقة مع الكلام البشري، مع الفضاء المتخيل لهذا الصوت. يصبح الفضاء أولا وقبل كل شيء مُدركًا من خلال الأبعاد الزائدة عن الحد على سبيل المثال، الفراغ ذو المساحة المبالغ فيها لاستاد برلين الأوليمبي، وهو قطعة معمارية شُيدت وفقًا للطراز الاستاد القديم وبناه النازيون لاستعراض سيطرتهم. هذا المبنى النازي كان موقع تقديم مسرحية "رحلة الشتاء" "Winterreise" (١٩٧٧)، والمشاهدون الذي تجمعوا في جزء صغير من منطقة جلوس الجمهور اضطروا إلى الربط بين نصوص مسرحية هولدرلين "هيبريون" ومشاهد رياضية، وصور من المقابر ومعسكرات الخيام ووجبات التيك أواي. وبالنسبة لمسرحية "فاوست" لجروبر كانت كنيسة سالبتريير واسعة الأرجاء. عملت نصف الدائرة الخرسانية الباردة الأشبه بالمقصورة بمسرح الشاوبونه في برلين بمثابة الفراغ الرصين لـ "هاملت"، قاعة ألمانيا الضخمة Deutschlandhalle في برلين لمسرحية "بروميثيوس" لإيسخيلوس بترجمة هاندكه. لكن الفراغ يصبح بالمثل ممثلا في حد ذاته باعتباره موقفًا ضئيلا ومضغوطًا ومتدفقًا. قد تكون هذه المفارقة موجة صغيرة متحركة تفصل خشبة مسرحية "إيفيجيني" عن الجمهور كصورة للبحر الواسع، أو بالنسبة لمسرحية "شريط كراب الأخير" مع برنارد مينيتي حجرة مملوءة عن آخرها بصورة ميئوس منها بالنباتات أو فراغ الاستديو الصغير في كوفري شتراسه ببرلين، المضاء إضاءة خافتة بمصابيح الكيروسين الصغيرة بألوان إحدى لوحات شاجال، ومزدحمًا عن آخره بأجساد المسافرين، فُراغ يعبر عن اليأس في مسرحية تشيكوف "على الطريق" "ander grossen Strasse"، في أعمال جروبر لا يكاد يوجد فضاء محايد. ومن خلال تفادي الفضاء المتوسط واختراع الفضاء الكبير جدًا أو الصغير جدًا، يصبح محور الصوت البشري/الفضاء محددًا بالنسبة لهذا المسرح. لا يكاد يكون التشويق أو القصة أو الدراما حاضرة، بل تتحول المسافة والخواء والفضاء البيني إلى شخصيات محورية مستقلة. ويقع الحوار الفعلي بين الصوت وفضاء الصوت، وليس بين المتحاورين، فكلٌ من الشخصيات يتحدث وحده. وجد المشاهدون الذين زاروا فندق اشبلاناده الفاخر سابقًا في برلين عام ١٩٧٩ بيئة من الأصوات، والعروض، والمشاهد الفردية المرتبطة بقراءة من نوفيلا بعنوان "رودي" لبرنارد فون برنتانو عام ١٩٣٣، وهي نص عن طفل من طبقة العمال في برلين. مَثل الحدث عند جروبر في مقبرة فايمار في خريف ١٩٨٥ شكلا آخر من أشكال "أعمال الذاكرة" المشهدية والمكانية: من بين المقابر أدرك مسرحية جورجي سميرون Bleiche Mutter, zarte Schwester ("أم شاحبة، وأخت هشة") نصًا متعدد المستويات ينتقل بين جوته، وبوخنفالد، وليون بلوم، والاضطهاد السياسي في عهد ستالين، وبريخت، وكارلوا نيهر،

والتطهير العرقي في البوسنة. مرة أخرى تخلى المخرج عن عالم الدراما الممثلة على المسرح لصالح خلق موقف مسرحي (نظم موقعه غير المألوف الرسام ومصمم الديكور إدوارد أرّويو)[٣٢].

ويلسون أو المنظر الطبيعي

وفقًا لريتشارد شيشنر[٣٣]، يمكن تلخيص حبكة دراما ما بسهولة عن طريق جمع قائمة من التغيرات التي تحدث للشخصيات الدرامية بين بداية العملية الدرامية ونهايتها. يمكن أن تنتج التحولات عن طريق الإجراءات السحرية، والتمويه أو الأقنعة، ويمكن أن تحدث من خلال المعرفة الجديدة (anagnorisis) أو العمليات المادية، ويمكن أن تكون عمليات تحول متكررة شبيهة بالعمليات الطبيعية أو تنتمي إلى شكل زمني رمزي ودوري. ربما لا يوجد في قلب التمثيل الكثير من نقل المعاني لكن "اللذة/الخوف (Angstlust) الخاص باللعب"، الخاص بعملية التحول نفسها. فالأطفال يستمتعون بارتداء الملابس. تظهر لذة التستر وراء قناع متوازية مع لذة أخرى، وهي لذة لا تقل غموضًا وغرابة وهي كيف يتغير العالم في ظل رؤية الفرد الذي ينظر من وراء القناع، وكيف يصبح فجأة غريبًا عندما يُرى من "كل مكان آخر". أيًا كان من ينظر من خلال عيون أي قناع يُغيِّر رؤيته إلى رؤية حيوان، أو كاميرا، أو كائن مجهول بالنسبة لنفسه والعالم. المسرح عبارة عن تحول على كل المستويات، "عملية تحول"، ومن المهم التركيز على فهم أنثروبولوجيا المسرح أنه في ظل نمط "الحدث" التقليدي توجد بنية "التحول" الأكثر شمولا. وهذا يفسر لِمَ يؤدي التخلي عن نموذج "محاكاة الحدث" بأية حال من الأحوال إلى نهاية المسرح. ومن جهة أخرى، يؤدي الانتباه إلى عمليات التحول إلى نمط آخر من الإدراك المسرحي، حيث تفوق الرؤية باعتبارها إدراكًا على الدوام من خلال لعب المفاجآت التي لا يمكن الإمساك بها من خلال نسق الإدراك. "مسيرة الرؤية المتكررة التي أخطأت الهدف يتخللها "نوع مختلف من الرؤية" يتسرب منها طريقة النظر المدركة وتترك على الدوام مسارها المعتاد"[٣٤].

لم يغيِّر أي مشتغل بالمسرح المسرح وقطاع وسائله خلال الثلاثين سنة الأخيرة إلى جانب تأثيره على إمكانات إعادة تخيل المسرح مثل روبرت ويلسون. من المؤكد أنه لم يَخْلُ من القدر الشائع حيث فقدت الوسائل المسرحية في أعماله الأخيرة الكثير من سحرها عندما أفصحت ذات مرة — في لحظة طزاجتها — عن حلم بمسرح تاريخي، إذ أصبحت قابلة للتنبؤ بها ووظفت — أحيانًا — بصورة أخلاقية وحرفية إلى حد ما، غير أن هذا لا يقلل من قيمة حقيقة هي أن ويلسون هو الذي اخترع بطرق كثيرة أكثر "ردود الفعل" البعيدة تجاه مسألة المسرح في عصر الميديا الذي وسع مجال المسرح توسعًا جذريًا في الوقت نفسه بالنسبة للمفاهيم المتغيرة، لما يمكن أن يكون عليه المسرح، بينما انتشر تأثير جمالياته الخفي والواضح في كل مكان، ويمكننا القول إن المسرح عند منعطف القرن يدين له أكثر من أي شخص آخر مشتغل بالمسرح.

مسرح ويلسون مسرح تحول، حيث يقود المتفرج إلى أرض حلمية من الانتقالات، وأوجه اللّبس، والصلات؛ فعمود من الدخان قد يكون صورة لقارة، والأشجار تتحول أولا إلى أعمدة كورنثية، ثم تتحول الأعمدة إلى مداخن مصانع، يتشوه شكل المثلثات لتصبح أشرعة، ثم خياما أو جبالا. أي شيء يمكن أن يغيّر حجمه، كما في "أليس في بلاد العجائب" للويس كارول، وهو ما يذكرنا به مسرح ويلسون دائمًا. شعاره سيكون: "من الحدث إلى التحول".

يربط التحول مثل آلة دولوز بالحقائق غير المتجانسة، وألف سطح وتدفقات الطاقة. تؤدي حركة الممثلين البطيئة بوجه خاص ودائمًا إلى خبرة غريبة بصورة مطلقة في جماليات ويلسون، خبرةٌ تقوِّض فكرة الحدث. نتحدث هنا عن الانطباع بأن الممثلين الآدميين على خشبة المسرح لا يمثلون انطلاقًا من إرادتهم الخاصة وفاعليتهم. وعندما كتب بُشْنر أن البشر مثل العرائس التي تتحرك على أسلاك غير مرئية من خلال قوى غير مرئية، وتحدث أرتو عن "العمال الآليين"، فإن هذه الموتيفات ترتبط بالانطباع بأن هناك قوى غامضة فاعلة في مسرح ويلسون، والتي يبدو أنها تحرك الشخصيات بصورة سحرية دون أي دافع أو أهداف أو روابط مرئية. وتظل هذه الشخصيات مربوطة وحيدةً بخيوط إلى كون، إلى شبكة من خيوط قُوى بشكل ملموس للغاية من خلال تصميم الإضاءة والمسارات "الموصوفة مسبقًا". تسكن الشخصيات سواء من الرجال أو النساء عالمًا خياليًا سحريًا يحاكي مسار القدر الغامض الخاص بالأبطال القدامى الذي ترسمه النبوءات. وكما هي الحال مع صمت جروبر، ورقصات التانجو الأبدية عند كانتور، ومن ثمَّ في خيوط الضوء لدى ويلسون؛ يتحلل المسرح الدرامي المرتبط بالاستقلال الإنساني كمسألة ومشكلة إلى "طاقات ما بعد درامية"، بالمعنى الذي تحدث به ليوتار عن مسرح "طاقات" بدلًا من مسرح التمثيل. يصف هذا المسرح أنماط الحركة، الغامضة، والعمليات وقصص الضوء، لكنه لا يكاد يصف حدثًا/حبكة.

رغم أننا بحاجة إلى التمييز بين الأشكال التصويرية والمسرحية وأخذ قوانينها وقواعدها الخاصة بعين الاعتبار، فإن "التحول" المميز "من فضاء خشبة المسرح إلى المنظر الطبيعي" — يطلق ويلسون على بيئاته السمعية مناظر طبيعية مسموعة — يذكرنا بعملية عكسية في القرن التاسع عشر، عندما كان التصوير يقارب حدثًا مسرحيًا. أتحدث هنا عن البانوراما والديوراما، واللوحات الشفافة الهائلة الحجم لداجور، حيث بدا أن مختلف أنواع الإضاءة تحرك المناظر، والهياكل المعمارية والمناظر الطبيعية. سيبدو داخل كنيسة ما مثلًا خاليًا باديء الأمر، لكن المرء سيلاحظ من خلال التغيير في الإضاءة فجأة وجود زوار بها، وسوف تُسْمَع الموسيقى ثم أخيرًا سيكون هناك ظلام مرة أخرى[٣٥]. تذكرنا مثل هذه الأمور بالتحول عند ويلسون.

يمكن أن نرى في هذه الحوادث أو الأمور إرهاصًا بالسينما، إرضاء حب الرؤية عن بُعد والتي نظر إليها باعتبارها مثيرة للمشاعر في ذلك الحين. من المهم أن نؤكد بالنسبة لسياقنا أن الحاجة "المسرحية" لا ترتكز كما هو واضح على الحدث وحده، فالمنظر الطبيعي المضاء صناعيًا، و"حدث" طلوع النهار وتغير الإضاءة ينتمون على حد سواء إليه. وفي سياق لوحات كارل فريدريش شِنْكل الشفافة الفعّالة استخدمت بيرجيت فيرفيبه[٣٦] مصطلح "مسرح بلا نص أدبي". وعلق شتيفان أوترمان قائلًا إن اقتناص الزمن في هذه المحاكاة الرائعة للواقع في بانوراما، هو بالضبط ما أثار الرغبة في الحركة والسرد (وهو الأمر الذي ستحققه السينما فيما بعد)[٣٧]. ويمكن قراءة هذا التعليق أيضًا بمعنى أن هذه كانت نقطة انطلاق بالنسبة لخبرة مسرحية تهيمن عليها "تأثيرات الديوراما (الصورة) واللغة الموازية".

نجد في أعمال ويلسون "نزعًا لهيراركية" الوسائل المسرحية المرتبطة بغياب الحدث المسرحي في مسرحه، في معظم الأحيان لا توجد شخصيات محكمة التفاصيل سيكولوجيًا ولا حتى ذات طابع فردي داخل سياق مشهدي متماسك (كما في أعمال كانتور)؛ لكن شخصيات تبدو كما لو كانت رموزًا غير مفهومة. ويطرح نمط ظهورها المهتم بالمظاهر سؤالًا عن معناها

دون هذا التساؤل الذي يجد إجابة. فالممثلون الذين "يشتركون" في خشبة مسرح واحدة لا يدخلون غالبًا في سياق أي تفاعل من أي نوع. كما أن فضاء هذا المسرح غير متصل أيضًا؛ فالضوء، والألوان، والعلامات والأشياء المتمايزة تخلق خشبة مسرح لم تعد تدل على فضاء متجانس، إذ ينقسم في أغلب الأحيان فضاء ويلسون "إلى شرائط" تتوازى مع مقدمة خشبة المسرح، بحيث يمكن إما تركيب الأحداث التي تقع في أعماق خشبة المسرح المختلفة عن طريق المشاهد أو قراءتها باعتبارها "علامات متوازية" إذا جاز التعبير، وبالتالي يترك لخيال المتفرج-/ة البنّاء إذا كان سيعتبر/تعتبر الشخصيات المختلفة على المسرح موجودة ضمن سياق مشترك أصلا، أو معروضة في اللحظة الزمنية نفسها فحسب. ومن الواضح أن قابلية كل النسيج للتفسير لهذا السبب قريبة من الصفر. ويأتي عالم شعري من "ظلال المعاني" إلى حيز الوجود من خلال مونتاج الفضاءات البصرية المتقابلة أو المتراكبة التي — وهي النقطة الحاسمة — تظل منفصلة عن بعضها البعض بحيث لا يتوفر أي نوع من أنواع التركيب.

ما ينقصنا هنا هو التوجيه الدرامي من خلال خطوط قصة ما، وهو الذي يقابل في التصوير ترتيب المرئي من خلال المنظور. الفكرة من وراء المنظور أنه يجعل الصور الكلية ممكنة بالضبط بسبب استبعاد وضع المتفرج، أي وجهة النظر، من عالم الصور المرئي، بحيث يُفْقَد فعل التمثيل التكويني من الشيء المراد تمثيله. ويتصل هذا بشكل السرد الدرامي حتى في المواضع التي يدخل فيها راوٍ ملحمي. استبدل السرد في أعمال ويلسون بنوع من التاريخ العالمي الذي يبدو كـ "منشور" متعدد الثقافات وإثنولوجي وأثري. وتمزج لوحات مسرحه التصويرية بين الأزمنة، والثقافات، والأمكنة دون قيود، ففي مسرحية "الغابة" (١٩٨٨) يُرى التاريخ الصناعي بالقرن التاسع عشر من خلال الأسطورة البابلية؛ وفي نهاية "جبل كا وتراس جاردينيا: قصة عن أسرة وبعض الناس المتغيرين" (١٩٧٢) تشتعل ألسنة اللهب في نموذج عال من منظر لمدينة نيويورك، ويظهر وراءه رسم تخطيطي لمعبد بُرْجي، قرد أبيض ضخم الحجم كتمثال يحترق وجهه، والرجال الحكماء الثلاثة من الشرق، وحريق رؤيوي ودیناصور، أي التاريخ وما قبل التاريخ ليس بمعنى فهم تاريخي—جدلي ولكن كرقصة للصور. وتستحضر العديد من الصور في عمل ويلسون بشكل مباشر أو غير مباشر الأسطورة القديمة بعدد هائل من الموتيفات والشخصيات التاريخية والدينية والأدبية الأحدث. تنتمي كل هذه الموتيفات والشخصيات بالنسبة لويلسون إلى الكون المتخيل وكلها ميثولوجية بأوسع معاني الكلمة: فرويد، وأينشتاين، إديسون وستالين، الملكة فيكتوريا ولودفينجرين، بارسيفال، سالومي، فاوست، الإخوة من أسطورة جلجامش، مسرحية بارسيفال لتانكريد دورست في هامبورج، القديس سيباستيان في بويني، والملك لير في فرانكفورت على نهر الماين ... القائمة غير المكتملة من عناصر مسرحة الأسطورية وشبه الأسطورية والأسطورية الزائفة قد تعطي مؤشرًا في الوقت نفسه عن البهجة المرحة، التي يجدها في الاقتباس من المخزون البشري من الصور، رغبة في اللهو واللعب، لن تسمح بأي حدود تفرض عليها عن طريق المنطق المركزي. ويظهر على خشبة المسرح ما يلي: سفينة نوح، سفر يونان، التنين (لوياثان)، النصوص الهندية القديمة والحديثة، إحدى سفن الفايكنج، أدوات الشعائر الأفريقية، أطلانطس، الحوت الأبيض، ستون هنج (الصخور المعلقة)، المايسين، الأهرام، الرجل ذو قناع التمساح المصري القديم، كائنات غامضة مثل أمنا الأرض، المرأة الطائر طائرة

الموت الأبيض، القديس جوان، دون كيخوته، طرزان، كابتن نيمو، إيرل كينغ لجوته، هنود الموبي بأمريكا، عندليب فلورانسا، ماتا هاري، مدام كوري، إلخ.

مسرح ويلسون مسرح "أسطوري جديد"، لكن الأساطير باعتبارها صورًا تحمل الحدث فقط كخيالات فانتازية افتراضية؛ فبروميثيوس وهيراكليس، فايدرا وميديا، وأبو الهول والتنين، تواصل العيش كشخصيات محورية بالخيال الغني عبر القرون باعتبارها سرديات ذات معنى مجازي عميق. لكنها في الوقت نفسه توجد كمجرد صور، مألوفة أيضًا بالنسبة لأولئك الذين لا حظ لهم في أي "تعليم". الكل "يعرف" كشخصيات فاعلة بلا وعي في الخطاب الثقافي (عن علم أو دون علم) هيراكليس وهايدرا، وميديا وأطفالها، بروميثيوس المتمرد، والإخوة الأعداء بولونيكس وأتوكليس. وينطبق الكلام نفسه على الشخصيات الأسطورية الأحدث مثل دون جوان، وفاوست أو بارسيفال.

يحاول مسرح ويلسون في عصر لم يعد السرد المنظم "بشكل طبيعي" يتمتع بكثافة الأسطوري مقاربة المنطق ما قبل العقلاني لعالم صور أسطوري. فإذا كان لنا أن نتردد في قبول علاقة صلة جادة أو حقيقية بين أسطورة ويلسون المصطنعة والقديمة، فإن هذا الشك سيجد مؤكدًا تبريرًا له، فتحل الصور الأسطورية هنا محل الحدث حيث تشبع لذة "ما بعد حداثية" في اقتباس العوالم الخيالية التي مضى زمانها. (من جهة أخرى، وبالنظر إلى تاريخ المسرح نعلم أنه لم يكن ضروريًا في العصور السابقة أن تستبعد الأسطورة والتسلية كلتاهما الأخرى أيضًا). ويلسون جزء من تقليد قديم وطويل، من مسرح التأثيرات الباروكي، و"ماكينات" القرن السابع عشر، والأقنعة الجاكوبية، ومسرح الأكسسوارات الفيكوري حتى عرض المنوعات والسيرك في العصر الحديث، كلها ضمت بصفاقة وفاعلية عمق الأسطورة إلى جانب جاذبية كليشيهاتها الأسطورية إلى مجموع أعمالها.

في أعمال ويلسون للظاهرة أولوية على السرد، ويسبق تأثير الصورة المثل الفرد، والتأمل يسبق التفسير، لذا يخلق مسرحه زمنًا للرؤية. هذا المسرح بلا عاطفة مأسوية أو شفقة، لكنه لا يتحدث عن خبرة الزمن، كما لا يشهد على "الحداد" (Trauer)، بالإضافة إلى ذلك، يعزز تصوير ويلسون باستخدام الضوء فكرة وحدة العمليات الطبيعية والوقائع البشرية. ولهذا السبب أيضًا أيًا كان ما يفعل الممثلون أو يقولونه أو يُبينُونه في حركاتهم يفقد خصيصة الأحداث المقصودة. وتبدو مهامهم كما لو كانت تقع في حلم ومن ثَمَّ "تفقد اسم الحدث"، كما يقول هاملت، وتتحول لتصبح واقعة. كما يتحول البشر إلى "تماثيل منحوتة متحركة (وراقصة)". الارتباط بالتصوير ثلاثي الأبعاد يجعل الأشياء تبدو كما لو كانت "لا تزال على قيد الحياة" nature morte والممثلين كما لو كانوا بورتريهات متحركة بالحجم الطبيعي. يقارن ويلسون مقارنة صريحة بين مسرحه والعمليات الطبيعية. تتخذ فكرة المنظر الطبيعي المشهدي، إذن المعنى المرتبط بها في عبارة هاينر مولر القائلة "المنظر الطبيعي الذي ينتظر الاختفاء التدريجي للإنسان". يتعلق الأمر بإدخال الأحداث البشرية في سياق "التاريخ الطبيعي". وتبدو الحياة – كما في الأسطورة – كلحظة من لحظات الكون حيث لا ينفصل الإنسان عن المنظر الطبيعي والحيوان والحجارة. قد تسقط صخرة بالحركة البطيئة، وليست الحيوانات والنباتات سوى فواعل للحوادث، مثلها مثل الشخوص البشرية، فإذا تحلل بهذه الطريقة مفهوم الحدث لصالح الوقائع، والتحول المستمر، فإن فضاء الحدث يظهر كمنظر طبيعي تغيّره باستمرار حالات الضوء المختلفة، والأشياء والشخصيات التي تظهر وتختفي.

قدّم ويلسون في جنازة هاينر مولر إسهامه – قراءة من فقرة من مسرحية جيرترود ستاين "مكونات الأمريكيين" بدلا من نص شخصي – عندما ذكر أنه بعد قراءة هذا الكتاب عرف أنه يستطيع أن يقدم مسرحًا. ويتضح على الفور وجه التشابه الاختياري بين مسرح ويلسون ونصوص جيرترود ستاين، ومفهومها عن "مسرحية المنظر الطبيعي"، في كل منهما يوجد تقدم ضئيل للغاية، "الحاضر المستمر"، وهويات لا يمكن تحديدها أو التعرف عليها، وإيقاع مميز يغلب كل الدلالات، وفيه كل شيء يمكن إصلاحه يمر بتنوعات وظلال. وتعلّق إلينور فوكس في "رواية أخرى من الرعوي" فتقول:

> اقترح تجريبيًا ظهور أحد أنواع الأداء، ليشجع ويعتمد على ملكة استبيان المنظر الطبيعي. لا تنتظم بنياتها مع خطوط الصراع والنهاية لكن بناء على العلاقات الفراغية المتعددة المستويات، "الأشجار بالنسبة للتلال، بالنسبة للحقول ... أي قطعة منها بالنسبة لأية سماء"، كما قالت ستاين، "أية تفصيلة بالنسبة لأية تفصيلة أخرى"[٣٨].

حتى لو لم يكن الجمع بين المسرح الرعوي الجديد والمسرح راجعًا إلا إلى منظور أمريكي، تحديدًا (خبرة المناظر الطبيعية الخلابة بالولايات المتحدة الأمريكية)، فإن الأمر سيصبح ذا معنى عندما تذكر فوكس عن المسرح ما بعد الدرامي الخاص بروبرت ويلسون من ولاية تكساس: "خلق ضمن ثقافة متقدمة بنكًا هشًا للذاكرة من الصور من الطبيعة". وبهذه الطريقة، يلمح فنانو المسرح ما بعد الحداثي، بدرجات مختلفة، إلى إمكانية وجود مسرح ما بعد المركزية الإنسانية[٣٩]، "مسرح ما بعد المركزية الإنسانية" سيكون اسمًا مناسبًا لشكل مهم (إن لم يكن الوحيد) من الأشكال التي يمكن أن يتخذها المسرح ما بعد الدرامي. وتحت هذا المسمى العام يمكن أن ندرج مسرح الأشياء الخالي تمامًا من أي ممثلين آدميين، مسرح التكنولوجيا والآلات (على سبيل المثال، في العروض الميكنة عن طريق معامل بحوث البقاء)، والمسرح الذي يدمج الشكل البشري تقريبًا كعنصر في بنى فراغية أشبه بالمناظر الطبيعية التي تعمل بمثابة تشكيلات جمالية تشير بصورة طوبوية إلى بديل لنموذج المركزية الإنسانية الخاص بتسخير الطبيعة. وعندما تنضم الأجساد البشرية إلى الأشياء، والحيوانات وخطوط الطاقة في واقع واحد (كما يبدو أنها الحال في السيرك ومن ثَم عمق اللذة الذي تسببه)، يجعل المسرح من الممكن تخيل واقع غير ذلك الواقع، الذي يسيطر فيه الإنسان على الطبيعة.

العلامات المسرحية ما بعد الدرامية

تراجع التركيب

تقدم النبذة المختصرة التالية للخصائص الأسلوبية للمسرح ما بعد الدرامي أو، لكن أكثر دقة، للطرق التي يستخدم بها الدوال المسرحية، وتعرض معايير وفئات الوصف التي يمكننا من خلالها – ليس بمعنى "قائمة للمراجعة" لكن كمصاحب لخبرة الفرجة – التوصل إلى فهم أفضل للمسرح ما بعد الدرامي. يشمل مصطلح العلامات المسرحية في هذا السياق كل أبعاد الدلالة، ليس مجرد علامات تحمل معلومات يمكن تحديدها، أي دوال تعني حرفيًا (أو تعني ضمنيا بلا مواربة) مدلولا يمكن التعرف إليه، ولكن بالفعل كل عناصر المسرح.

يُستَقْبَل أسلوب معين من أساليب الإيماء أو ترتيبات خشبة المسرح، ببساطة بفضل حقيقة أنها موجودة (تُعْرَض) بتأكيد معين — حتى بالنسبة لمادية صارخة — كـ"علامات" بمعنى بيان أو تعبير إيماني يتطلب الانتباه بوضوح، "يصبح له معنى" من خلال الإطار العالي للأداء، دون أن يكون مثبتًا من الناحية المفهومية. ومن المؤكد أن تقليد علم الجمال فهم أيضًا مثل هذه الكثافة دون هوية مفهومية ثابتة كمؤشر للجمال. وبالتالي، قال كانط عن "الفكرة الجمالية" إنها "تمثيل للخيال"، والذي يستدعي الكثير من الفكر، لكن دون إمكانية وجود أية فكرة محددة مهما كانت، أي "المفهوم"، والملائمة بالنسبة له، ومن ثمّ لا تستطيع لغته أبدًا... أن تبدو مفهومة بصورة كاملة"[٤٠]، والتي تفتح أمام الذهن "أفقًا نحو حقل من التمثيلات المتقاربة التي تمتد متجاوزة مدى بصرها"[٤١]. ليس هنا مجال مناقشة المدى الذي انتقل فيه استخدام نظرية العلامات في الوقت الحديث، بعيدًا عن طريقة التفكير هذه من خلال تحليل إشارة "الفكرة الجمالية" إلى مفاهيم العقل، وهو ما أشار كانط إليه ضمنيًا. ويكفي القول إن العلامات المسرحية يمكن أن تعمل بالضبط من خلال "تراجع" المعنى. وفي الوقت الذي تستخلص فيه سيميوطيقا المسرح نواة المعنى وتحافظ حتى في أكبر حالات اللبس على بقايا إمكانيات الدلالة (والتي بدونها سيفقد لعب الإمكانيات الكامنة الحر جاذبيته)، فمن المهم في الوقت نفسه تطوير أشكال من التحليل والخطاب التي يظل فيها اللامعنى — والذي يُصاغ دون تنميق — في الدوال، وبهذا المعنى يبدأ تحليلنا الافتراضي بأفكار سيميوطيقا المسرح، لكن في الوقت نفسه يحاول أن يتخطاها عن طريق التركيز على تشكيلات الإلغاء الذاتي للمعنى.

ألغى التركيب وقُضي عليه صراحةً. ويعبّر المسرح من خلال نمط التدليل semiosis عن "فكرة محورية" ضمنية تتعلق بالإدراك. وقد يبدو مثيرًا للدهشة إعطاء الخطاب الفني القدرة على أن يكون له فكرة محورية مثل خطاب نظري. بغض النظر عن الحالات الاستثنائية، كما في أي مسرحية فكرة محورية ناجحة، يعرف الفن بالتأكيد الأفكار المحورية والفروض النظرية لكن "بصورة ضمنية" فقط (وتظل هذه بالتالي دائمًا ملتبسة المعنى). ولهذا السبب تحديدًا من مهام الهرمنيوطيقا أن نقرأ في الأشكال والتوصيفات المفضلة للممارسة الجمالية الافتراضات التي تم التعبير عنها فيها، أي أن نأخذ بعين الاعتبار والممارسة سيميوطيقا الشكل. ومن الواضح أن المسرح ما بعد الدرامي يتضمن البحث عن إدراك مفتوح ومتشظي بدلا من إدراك مُوَحّد ومغلق. ومن جهة أخرى، تعرض وفرة العلامات الآنية بهذه الطريقة نفسها مثل ازدواجية الواقع؛ فهي ببساطة تحاكي فوضى خبرة الحياة اليومية الحقيقية. لكن جزءًا من هذا الموقف شبه "الطبيعي" الفكرة المحورية القائلة بأن أي طريقة صادقة يمكن للمسرح من خلالها أن يشهد على الحياة "لا يمكن" أن تأتي من خلال فرض بنية كلية فنية تبني التماسك (كما هي الحال مع الدراما). ويمكن أن نبين أن في هذا التحول يكمن "ولع" خفي "بوحدة الوجود بالنسبة للنَّفْس". يمكن فهم تأسيس الأشكال "الكبيرة" واستمراريتها النسبية من خلال اعتبار أنها عرضت إمكانية "التعبير عن الخبرات الجماعية"، فالجماعية هي جوهر الأنواع الجمالية، لكن هذه الجماعية هي بالتحديد التي تعترف بنفسها من خلال الشكل ذي الخبرة الجماعية والذي هو الآن موضع شك. فإذا أراد المسرح الجديد أن يتجاوز التزامًا غير ملزم وخاص تمامًا، فإن عليه أن يبحث عن طرق للعثور على نقاط تلاق عبر الأفراد. ويجدها المسرح في التحقيق المسرحي للحرية — التحرر من

الخضوع للهيراركية، والتحرر من التماسك. ترتبط ماريان فان كيركهوفن، التي ذاع صيتها كمخرجة وكاتبة تمثيليات للمسرح الجديد في بلجيكا، في مقالها "عب، الزمان"[٤٢]، لغات المسرح الجديد بنظرية الفوضى التي تفترض أن الواقع يتكون من نظم غير مستقرة أكثر من دوائر مغلقة؛ وجاء رد فعل الفنون عبارة عن اللبس، وتعدد المستويات والآنية، وكان رد فعل المسرح من خلال تمثيليات درامية، تثبت بني جزئية أكثر من الأنماط الكلية. ضُحّيَ بالتركيب حتى نكسب بدلا منه كثافة اللحظات المكثفة. لكن إذا تطورت البنى الجزئية إلى شيء أشبة بالكل، فإنه لم يعد منظمًا، وفقًا لنماذج التماسك الدرامي المعترف بها أو الإشارات الرمزية الشاملة ولا يحقق التركيب. وينطبق هذا الاتجاه على كل الفنون، ويصبح المسرح، فن الحادثة "بامتياز"، نموذجًا للجمالي. فلم يعد هذا الفرع المؤسسي الضيق نسبيًا، الذي كان عليه، لكنه أصبح اسمًا لممارسة فنية متعددة أو تفكيكية، بصورة وسيطة للحادثة اللحظية. غير أن التكنولوجيا وفصل الحواس وتقسيمها في الميديا هي أول ما أثار الانتباه إلى الإمكانية الفنية لتفكيك الإدراك، لما أطلق عليه دولوز "خطوط الهروب" للذرات "الجزيئية" مقارنة بالبنية "الجزئية" ككل.

صور الحلم

يعتبر تراجع التركيب من وجهة نظر التلقي مسألة الحرية في الاستجابة بصورة عشوائية، أو بحرية اختيار وبصورة فردية مميزة. الجماعة التي تنشأ من هذا ليست جماعة من الأشخاص المتشابهين، أي جماعة من المشاهدين الذين جُعلوا متشابهين من خلال الموتيفات المشتركة بشكل جماعي (الكائن البشري بوجه عام)، لكن اتصال مشترك للأفراد المختلفين الذين لا يصهرون منظوراتهم الخاصة في كل واحد، لكنهم بأقصى تقدير يشتركون أو يوصلون أوجه التشابه في الجماعات الصغيرة. وبهذا المعنى، تعني الاستراتيجية المقلقة لانسحاب التركيب عرض جماعة من التخيلات المغايرة والمتباينة، قد لا يرى بعض النقاد في هذا سوى أنه خطر اجتماعيا، أو على الأقل اتجاه قابل للشك فنيًا نحو تلق احتياطي وخاص بوحدة وجود النَّفْس، لكن لعل هذا التعليق لقوانين تشكيل الحواس يستدعي مجالاً أكثر حرية من المشاركة والتوصيل يرث يوتوبيات الحداثة. ذكر مالارميه ذات مرة أنه يتمنى أن يجد صحفًا يستطيع سكان باريس فيها أن ينبئوا أحلامهم لبعضهم البعض (بدلا من الأحداث اليومية). وغالبًا ما تتشابه خطابات المسرح مع بنية الأحلام ويبدو أنها تخبرنا عن العالم الحلمي لصانعيها. من الخصائص الجوهرية للحلم عدم هيراركية الصور، والحركات والكلمات. كما تشكل "الأفكار الحلمية" نسيجًا يشبه الكولاج والمونتاج والتشظي أكثر من مسار الأحداث المرتب منطقيًا. ويكوّن الحلم نموذجًا "بامتياز" لجماليات مسرحية غير هيراركية وهي وريث السيريالية. لقد تصوَّر أرتو هذا، حينما تحدث عن الحروف الهيروغليفية لكي يؤكد على وضع العلامات المسرحية بين الحرف والصورة، بين مختلف أنماط الدلالة والتأثير. بينما استخدم فرويد المقارنة بالحروف الهيروغليفية أيضًا لكي يميز أنواع العلامات التي يقدمها الحلم للتحليل، ومثلما يتطلب الحلم مفهومًا مختلفًا عن العلامة، فإن المسرح الجديد يتطلب سيميوطيقا "محذوفة" وتفسيرًا "مهجورًا".

الإدراك متعدد الحواس

من العسير إغفال وجود سمات أسلوبية في المسرح الجديد اعتبرت خصائص لـ"تقليد أسلوب اللازمة الفردية"، أي الإحجام عن النهاية العضوية، والاتجاه نحو الحد الأقصى، والتشوه، والشك والقلق والتناقض. يمكن أيضًا قراءة جماليات التحول، كما تحققت في عمل ويلسون بطريقة نموذجية، باعتباره مؤشرا لاستخدام فردي للعلامات. إلى جانب ذلك هناك مبدأ التكافؤ الفردي، أي بدلا من التقارب الذي يعرض نفسه في السرد الدرامي [(أ) ترتبط بـ (ب)، و(ب) بدورها ترتبط بـ (ج)، وبالتالي فإنها تشكل خطًا أو تسلسلا]، كما نجد مغايرة متباينة حيث يبدو أن أية تفصيلة قادرة على أن تحل محل أية تفصيلة أخرى. يؤدي هذا الظرف باستمرار كما هي الحال مع ألعاب الكتابة السيريالية إلى الإدراك المكثف للظاهرة الفردية وفي الوقت نفسه إلى اكتشاف "أوجه الصلة" المدهشة. وليس من قبيل المصادفة أن يأتي هذا المصطلح من الشعر، وهو يصف بحق الإدراك الجديد للمسرح المتجاوز للدراما بأنه "شعر مشهدي"، لكن الجهاز الحسي البشري لا يقبل عدم الترابط بسهولة. فعندما يُحْرَم الجهاز الحسي البشري من الترابط، فإنه يبحث عن ترابطه الخاص، يصبح "نشطًا"، ويغدو خياله "جامحًا" -- "وما يقع له" بعد ذلك عبارة عن تشابهات، وعلاقات ترابط، وروابط، مهما كانت بعيدة مثل هذه التشابهات والترابطات. ويصحب "البحث عن آثار" الترابط تركيزٌ لا حيلة فيه للإدراك على الأشياء المعروضة (لعلها ستكشف في لحظة ما عن سرها). يبحث المشاهد في المسرح الجديد -- بلذة وتعب أو بشغف -- كما في الوحدة المعرفية ما قبل الكلاسيكية التي تسمى وتجد وفقًا لفوكو في كل مكان "عالمًا من أوجه التشابه"[(٢٣)] عن "أوجه الصلة" البودليرية في "معبد" المسرح. لم يعد "الإدراك متعدد الحواس" الكامن في الحدث المشهدي، وهو أحد موضوعات الحداثة الرئيسة منذ فاجنر (ومنذ تحمس بودلير لفاجنر) فقط "مكونًا" (١) "ضمنيًا" (٢) من مكونات المسرح يُعْرَض للتأمل كـ"عمل" من "المناظر والديكورات" (٣)، لكنه يصبح "موقفًا (١) "بارزًا بوضوح" (٢) لـ "عملية التواصل" (٣). ومن المثير أن نناقش هنا النماذج المختلفة التي تقدمها الفينومونولوجيا ونظرية الإدراك لفهم عملية الإدراك العامة (الإدراك متعدد الحواس) التي تتواصل دون أن تكون متجانسة عبر الحواس. لكن يكفي هنا إبراز التأكيدات المتغيرة الموضحة بإيجاز سلفًا. يعمل الإدراك دائمًا "بصورة جدلية أو حوارية" بحيث "تستجيب" الحواس لعروض البيئة ومتطلباتها، لكن في الوقت نفسه أيضًا تُظْهِر ميلا أولا لبناء متعدد المستويات ليصبح نسيجًا للإدراك، أي لتكوين وحدة، فإذا كان هذا كذلك، فإن أشكال الممارسة الجمالية تقدم الفرصة لزيادة حدة هذا النشاط التركيبي المادي للخبرة الحسية تحديدًا عن طريق مانع أو عائق متعمَّد، أي تلفت هذه الأشكال الانتباه له كبحث، إحباط، تراجع، وإعادة اكتشاف.

نص الأداء

أصبح التمييز التالي بين مختلف مستويات العرض المسرحي راسخًا: "النص اللغوي"، و"نص العرض المسرحي والمناظر والديكورات"، و"نص الأداء". تتفاعل المادة اللغوية ونسيج العرض المسرحي مع الموقف المسرحي الذي يُفهم بصورة شاملة من خلال مفهوم "نص الأداء". وحتى لو كان مصطلح "النص" هنا غير دقيق إلى حد ما، فإنه يعبر في كل مرة عن ترابط العناصر الدالة وتضافرها (على الأقل بصورة كامنة). تأكد من خلال تطور دراسات الأداء أن "كل مواقف الأداء" مكوّن بالنسبة للمسرح ولمعنى ووضع كل عنصر فيه.

كما أن نمط علاقة الأداء بالمشاهدين، والموقف الزماني والمكاني، ومكان العملية المسرحية ووظيفتها ضمن الحقل الاجتماعي، كلٌّ منها يكوّن "نص الأداء"، وسوف "يبالغ في تحديد" المستويين الآخرين. وفي الوقت الذي يُبرر فيه تشريح كثافة الأداء منهجيًا إلى مستويات الدلالة، لابد أن تتذكر أن النسيج لا يتكون مثل الحائط من قوالب الطوب لكن مثل القماش من الخيوط، وبالتالي تعتمد دلالة كل العناصر المفردة في النهاية على الطريقة التي يُرى بها الكل، أكثر من تكوين هذا التأثير العام كمجموع أجزاء. ومن ثَمَّ، بالنسبة للمسرح ما بعد الدرامي يرى من الصواب أن النص المكتوب أو اللفظي أو كلاهما الذي تحوّل إلى مسرح، إلى جانب "نص" العرض المسرحي بأوسع معاني الكلمة (يضم المؤدين)، إضافاتهم واختزالاتهم أو تشويهاتهم "شبه اللغوية" للمادة اللغوية، والملابس، والإضاءة، والفضاء، والزمنية المميزة، الخ) كلها سُلط عليها ضوء جديد من خلال "مفهوم متغير لنص الأداء". وحتى لو لم يكن يُعَبِّر عن التحول البنيوي للموقف المسرحي، ولدور المشاهد فيه، ولنمط عملياته التواصلية بشكل متكافئ في كل مكان، فإن هذه العبارة لا تزال ترى الصواب أن المسرح ما بعد الدرامي "ليس ببساطة نوعًا جديدًا من نص العرض المسرحي"، بل وليس نوعًا جديدًا من النص المسرحي، لكنه نوع من استخدام العلامة في المسرح يقلب كلا المستويين من مستويات المسرح رأسًا على عقب من خلال نوعية نص الأداء المتغير بنيويًا، حيث يصبح حضورًا أكثر من التمثيل، ومشتركًا أكثر من الخبرة المعبَّر عنها، وأكثر عملية من المنتج، وأكثر توضيحًا من الدلالة، وأكثر دافعًا مفعمًا بالطاقة من المعلومات.

سيتم توضيح الخصائص المميزة، والفئات المقترحة وأنواع استخدام العلامة في المسرح ما بعد الدرامي فيما يلي بالنسبة لحالات فردية. وضع هذه الأمثلة مجازي، أي حتى عندما تُصَنَّف إلى النوع أو الفئة أو الإجراء في الكثير من السمات أو كلها، ومن حيث المبدأ لا تبين هذه الأمثلة سوى سمة بصورة أكثر وضوحًا، يمكن استخلاصها أيضًا من الأعمال المسرحية الأخرى حيث قد تكون خافية أكثر، بينما يبين "أسلوب" أو مجموعة السمات الأسلوبية للمسرح ما بعد الدرامي السمات المميزة التالية، وهي الرَّصف، والآنية، واللعب بكثافة العلامات، التحوّل الموسيقي، والتمثيليات المسرحية البصرية، والجسدية، وتفجّر الواقع، والموقف/الحادث. (في هذه الفينومنولوجيا لعلامات المسرح ما بعد الدرامي لن أناقش هامشيًا سوى اللغة، والصوت والنص سوف نعالجهما فيما بعد).

١. الرَّصف/نزع الهيراركية

نزع الهيراركية عن الوسائل المسرحية مبدأ عام من مبادئ المسرح ما بعد الدرامي. فهذه البنية عديمة الهيراركية تناقض التراث بطريقة فجة، التراث الذي فضّل طريقة دون تكتيكية للترابط، والتي تحكم ارتفاع مكانة العناصر وانخفاضها كي تتفادى التشوش وتصل إلى التناغم والمقدرة على الفهم. لا تترابط العناصر في الرصف الخاص بالمسرح ما بعد الدرامي بطرق غير ملتبسة، ومن ثَمَّ علق هاينر جوبلز في حادثة قائلًا:

> تعاوني مع مجدلينا جيتيلوفا أو مع مصممين ديكور أقوياء مثل
> مايكل سيمون أو إريش ووندر، ليس بصفة أساسية بسبب أنها
> لابد أن تكون فنونا بصرية أيًا كان الثمن. أنا مهتم بمسرح لا
> تتزايد به العلامات بلا انقطاع ... أنا مهتم بابتكار مسرح،

حيث كل الوسائل التي تكوّن المسرح لا توضح وتضاعف بعضها البعض فحسب لكنها تحافظ على قواها الخاصة، لكنها تعمل معًا، وحيث لا يعتمد المرء فقط على هيراركية الوسائل التقليدية. هذا يعني مثلا حيث يمكن أن يكون الضوء قويًا جدًا لدرجة أنك فجأة لا تفعل سوى مشاهدة الضوء وتنسى النص، حيث تتحدث الملابس لغتها الخاصة أو حيث توجد مسافة بين التحدث والنص وتوتر بين الموسيقى والنص. خبرة المسرح بالنسبة لي خبرة مثيرة كلما استطعت الإحساس بالمسافات على خشبة المسرح، والتي أستطيع أنا كمشاهد عبورها عندئذ ... أنا أحاول لذلك ابتكار واقع مسرحي له علاقة أيضًا بمبان، وعمارة أو تركيب وبناء المسرح وقوانينه الخاصة، والتي تجد أيضًا مقاومة في هذه الأشياء ... أنا مهتم، على سبيل المثال، بالحقيقة أن فضاء ما يشكّل حركة وله زمن(٤٤).

وبطريقة مشابهة يمكننا بشكل متكرر ملاحظة استخدام غير هيراركي للعلامات، يهدف إلى إدراك متعدد الحواس ويناقض الهيراركية الراسخة التي نجد اللغة والمعجم الشعري والإيماء عند قمتها. وحيث تظهر الخصائص البصرية مثل الفضاء البنائي architectonic – إن جاءت في الأصل – كجوانب في مكانة أدنى.

قد توضح المقارنة مع التصوير العواقب الفنية لنزع الهيراركية، ففي لوحات بروجل تظهر أوضاع الشخصيات الممثلة (الفلاحين، والمتزلجين، والمتشاجرين، إلخ) متجمدة بشكل غريب كما لو كانوا مأسورين (ويفتقرون بسبب امتلاء معين بالجسم إلى الإشارة الضمنية بالحركة الثابتة بشكل مميز في اللوحة التعبيرية للمشاهدة). ويرتبط انعدام الحركة هذا ارتباطًا وثيقًا بالخاصية السردية للوحات، فمن الملاحظ أن هذه اللوحات نُزعت عنها الصفة الدرامية، حيث يبدو أن كل تفصيلة مُنحت نفس الوزن، والتأكيد المعتاد بالنسبة للتمثيل الدرامي، والمركزية بتقسيمها إلى مادة رئيسة وثانوية، ومركز وهامش، وهذا لا يقع في هذه "اللوحات المزدحمة". في الغالب يتحرك السرد الذي يبدو مهمًا بصورة متعددة إلى الهوامش ("سقوط إيكاروس"). ومن المفهوم أن بريخت أعجب بهذه الجماليات المروية تاريخيًا كثيرًا، والذي ربط بين لوحات بروجل ومفهومه الخاص بالملحمة. إلا أن النزعة الملحمية – نفي الدراما في الصورة – ليست سوى جانب واحد من جوانب تلك الجماليات التي تجمع بين انعدام الحركة وتجمد الأوضاع بين التوازي المستتر للعلامات. ويمكن أن نجد هنا أيضًا ما يحدث داخل وسيط التصوير بطرق متعددة في الممارسة المسرحية ما بعد الدرامية، حيث تندمج مختلف الأنواع الفنية في الأداء (الرقص، والمسرح السردي، والأداء، إلخ)، كما توظف كل الوسائل بنفس القدر، ويشير اللعب، والشيء، واللغة في الوقت نفسه إلى مختلف اتجاهات المعنى، وبالتالي يشجع تأملا متراخيًا وسريعًا في آن واحد، والنتيجة اتجاه متغير من جانب المشاهد. في هرمنيوطيقا التحليل النفسي يُستخدم مصطلح "الانتباه الدائر بصورة متساوية"("Aufemerksamkeit gleichschwebende"). اختار فرويد المصطلح ليصنف الطريقة التي يستمع بها المحلل إلى الشخص الذي يحلله. وهنا كل شيء يعتمد على عدم الفهم على الفور، لكن لابد أن يظل إدراك الفرد مفتوحًا لأوجه الصلة، والترابط،

والأدلة في اللحظات غير المتوقعة تمامًا، أو ربما تقديم ما قيل من قبل في ضوء جديد تمامًا. وبالتالي، فإن المعنى يظل مؤجلا بشكل مبدئي. كما تُسَجَّل التفاصيل الثانوية وغير المهمة بدقة لأنه من خلال عدم أهميتها الفورية قد تصبح مهمة بالنسبة لخطاب الشخص المراد تحليله. وبطريقة مماثلة لها يتطلب من مشاهد المسرح ما بعد الدرامي معالجة ما يُدرك في الحال لكن تأجيل إنتاج المعنى (التدليل) وتخزين الانطباعات الحسية بـ"انتباه دائر بطريقة متساوية".

٢. الآنية

ترتبط آنية العلامات بإجراء الرَّصْف. بينما يسير المسرح الدرامي بطريقة معينة، بحيث توجد لحظة معينة فقط يتم التأكيد عليها ووضعها في المركز من بين كل الإشارات التي يتم توصيلها في أي لحظة من لحظات الأداء، يؤدي التكافؤ الرَّصفي ونظام المسرح ما بعد الدرامي إلى خبرة الآنية. ويؤدي هذا غالبًا – وقد نضيف وبنيَّة منظمة في أغلب الأحيان – إلى زيادة توتر جهاز الإدراك. يعلن هاينر مولر أنه يرغب في تحميل الكثير للغاية على القراء والمشاهدين بدرجة لا تجعلهم قادرين على معالجة أي شيء. فكثيرًا ما تقدم أصوات اللغة بصورة آنية على خشبة المسرح بحيث لا يستطيع المشاهد فهمها إلا جزئيًا، خاصة مع استخدام اللغات المختلفة. فلا أحد يستطيع استيعاب كل الحوادث الآنية في أداء راقص لويليام فورسايز أو سابورو تيشيجاروا. يحيط الحوادث المرئية على المسرح ويكملها في عروض أداء معينة، كما في عروض أداء "أوريستيا" و"جوليو سيزار" لـروميو كاستيلوتشي أو "أوريستيا" و"جوليو سيزار" لسوسيتاس رافاييللو سانزيو مثلا، واقع ثان من كل أنواع الأصوات، والموسيقى، والأصوات البشرية، وتُبنى الضوضاء بحيث يمكننا أن نتحدث عن وجود آني لـ"مسرح سمعي" ثان (الِيني فاروبولو).

يمكننا أن نؤكد - بعد دراسة مقصد الآنية وتأثيرها - أن "تعبئة الإدراك" هنا صارت خبرة لا يمكن تفاديها. بدايةً لا يكاد الاستيعاب يجد دعمًا في أوجه الصلة بين الحدث/الحبكة المتتابعة المحيطة، لكن حتى الحوادث المُدركة في لحظة ما تحيد عن التركيب عندما تقع آنيًا وعندما يجعل التركيز على جانب معين فقط التسجيل الواضح لجانب آخر أمرًا مستحيلا. بالإضافة إلى هذا، غالب ا ما يترك الأداء مفتوحًا سواء كان هذا مجرد "ترابط" فيما يُقَدَّم آنيًا أو سواء كان هذا مجرد "معاصرة" خارجية. وينشأ عن هذا قيد مزدوج منهجي، حيث يتطلب منا الانتباه إلى الخاص المحسوس، وفي الوقت نفسه ندرك العام أو الشامل. ويؤدي الرَّصْف والآنية إلى فشل النموذج الجمالي الكلاسيكي الخاص بالترابط "العضوي" بين عناصر عمل فني ما. لم يكن من بين الكثير من العوامل فكرة تشابه العمل الفني وجسم عضوي حي هي ما دفعت المقاومة المحافظة الشديدة ضد نزعة الحداثة نحو التفكيك والمونتاج. ويمكن قراءة التقابل الذي رسمه بنيامين بين جماليات مجازية وجماليات رمزية تميل نحو النموذج "العضوي" أيضًا كواحدة من نظريات المسرح"[*]. بهذا المعنى، تحل محل الكل "العضوي" الذي يمكن معرفته "خاصية" الإدراك "المتشظية" التي لا يمكن تفاديها و"المنسية" بصورة شائعة والواعية بشكل صريح في المسرح ما بعد الدرامي. وتجد وظيفة الدراما التعويضية - وهي إمداد فوضى الواقع بنظام بنيوي، نفسها مقلوبة؛ حيث لا تتحقق رغبة المشاهد في التوجيه والإرشاد. فإذا تركنا مبدأ الحدث الدرامي الأوحد، فإن هذا يتم باسم محاولة خلق حوادث يظل بها مجال للاختيار والقرار بالنسبة للمشاهدين؛ فهم يحددون أيًا من الحوادث المعروضة آنيًا يرغبون في الاندماج معه لكنهم في الوقت نفسه

يشعرون بإحباط إدراك "الخاصية" الحصرية "والمحددة لهذه الحرية". ويعيز هذا الإجراء نفسه عن محض الفوضى حيث يفتح أمامه فرصًا أمام المتلقي لمعالجة الآني من خلال اختيارها وترتيبها. وفي نفس الوقت، سوف تظل جماليات للـ"معنى المتراجع" وذلك لأن الترتيب ليس ممكنًا إلا باللجوء إلى البنى الفرعية أو الجزئية الخاصة بالتمثيل المسرحي وبالتالي لا يتم فهم الشمولية على إطلاق. ويصبح من المهم للغاية فهم التخلي عن الشمولية لا كعيب بل كإمكانية تحررية لـ(إعادة) الكتابة، والتخيل، وإعادة الدمج المتواصلة التي ترفض "فورة الفهم" (يوخن هوريش).

٣. اللعب بكثافة العلامات

أصبحت القاعدة بالنسبة للمسرح ما بعد الدرامي هي مخالفة القاعدة التقليدية و"معيار كثافة العلامة" الراسخ إلى حد ما. فهناك إما كثافة عالية للغاية أو ضئيلة للغاية. ويدرك المتفرج بالنسبة إلى الزمان، إلى المكان أو إلى أهمية الموضوع تكدسًا، أو من جهة أخرى قلةً ملحوظة في العلامات. يمكن أن نفهم هنا نية جمالية لإفساح المجال "لجدلية بين الكثرة والحرمان"، والوفرة والخواء. (ولعل من المثير للاهتمام إعادة النظر في بدايات الفضاء الفارغ في المسرح من هذا المنظور — فضاءات الضوء عند أبيا، كوبيو و"فضاؤه الفارغ" tréteau nu، وتفضيل بريخت لخشبة المسرح الفارغة، و"الفضاء الفارغ" عند بيتر بروك). ظهر أن كل مستويات الدلالة لا يمكنها أن تبرز في حد ذاتها فحسب، لكن حتى حقيقة أن مجرد حضور أو غياب العلامات أو كثافتها غير المتوقعة كما هي، يصل إلى المقدمة. يستجيب المسرح في هذا الشأن لثقافة الميديا، فقد أصبح عالم ماكلوهان عالمًا من الوفرة الزائدة عن الحد، لأسباب اقتصادية وجمالية خاصة ومتعلقة بالميديا، حيث زادت كثافة وعدد المثيرات إلى الحد أن هذه الوفرة من الصور تؤدي بصورة متزايدة إلى اختفاء غريب للعالم المُدْرَك طبيعيًا وماديًا. وبينما يكتسب فيه "الإدراك الآلي"، كما تطلق عليه نظرية الميديا في تقابل مع الإدراك الحسي، أهمية أكبر وأكبر، تصبح مسألة الكثافة "الملائمة" للمعلومات أيضًا منفصلة عن ظروف الإدراك المادي والحسي، والسؤال الذي يبقى مفتوحًا هو ما إذا كان القصف الدائم بالصور والعلامات مصحوبًا بالقلق المتزايد دومًا بين الإدراك والاتصال الحسي الحقيقي سيؤدي بمرور الوقت إلى دفع الأعضاء أن تسجل إدراكها بطريقة تزداد سطحية. إذا تبعنا فرويد في الافتراض بأن الانطباعات تنطبع كآثار و"خروقات" (Bahnungen) في النظم المختلفة للجهاز النفسي، فلن يكون هناك خوف بلا أساس أن تمرين الانطباعات المتكررة باستمرار، لكن غير المترابطة وغير ذات الصلة في النهاية سيؤدي إلى خروقات سطحية بصورة متزايدة تركت في الجهاز النفسي، وسيؤدي إلى سلوك عاطفي وسطحي بصورة متزايدة وبحماية منيعة بصورة متزايدة ضد المحاكاة. ونتيجة لذلك، قد تفضي الوفرة الزائدة عن الحد في عالم الصور إلى موت الصور، بمعنى أن كل الانطباعات البصرية الفعلية لا تُسَجَّل إلا كمعلومات صرفة تقريبًا، بينما تُدْرَك خصائص الجانب "الأيقوني" الفعلي من الصور بصورة أقل فأقل.

فرضية ليوتار معروفة للغاية، وهي أن كل المعرفة، التي لا يمكن أن تأخذ شكل المعلومات تميل في ظل "الظرف ما بعد الحداثي" إلى الاختفاء من التداول الاجتماعي[٤٦]. ويمكن أن ينطبق أمر مشابه للإدراك الجمالي — الحسي. ودون القدرة على الإتيان بالدليل

هنا، يمكننا المخاطرة بالقول إن خبرة الفرجة على التليفزيون مقارنة حتى بخبرة الفرجة في السينما تؤدي إلى تأثير أقل، أي عادة معالجة المعلومات المجردة إلى حد ما والذهنية فحسب. لا يسمح العمق والبعد الأقل لصورة التليفزيون بإدراك بصري مكثف. ولا يمكننا أن نستثني إمكانية أن يقلل النمط المعتاد لمثل هذا الإدراك القدرة على "الاستثمار" الشَّبقي للإدراك البصري والمكاني والبنائي. يعمل المسرح ما بعد الدرامي باستراتيجية الرفض في وجه القصف اليومي بالعلامات، فهو يمارس اقتصادًا في استخدامه للعلامات الذي يمكن أن ننظر إليه، باعتباره اقتصادًا زاهدًا، حيث يؤكد "تشكيلا" يقلل وفرة العلامات من خلال التكرار والاستمرارية، ويعرض نزوعًا نحو "الرسومية" والكتابة التي تبدو أنها تدافع عن نفسها ضد الثراء والوفرة البصرية. يمكن أن نجد الصمت والبطء والتكرار والاستمرارية الزمنية حيث "لا يحدث شيء" ليس فقط في أعمال ويلسون المينيمالية الأولى لكن أيضًا – على سبيل المثال – في أعمال لجان فابر، وسابورو تشيجاوارا وميشيل لاوب، ولفرق مثل تياترو دي رادو وماتشابه ديسكورديا أو فون هيدك: القليل من الأحداث، والوقفات الطويلة، والهبوط إلى المينيمالية وأخيرًا مسرح الصمت والسكون، الذي يضم نصوص مسرحيات أدبية مثل مسرحية بيتر هاندكه "الساعة التي لا نعرف شيئًا عن بعضنا البعض". تُتْرَك فضاءات خشبة المسرح الهائلة فارغة بشكل استفزازي، كما يُكتفى من المشاهدة والإيماءات بالحد الأدنى. يُستخدم في هذا المسار من الحذف الفراغ والغياب بصورة تعمل على تأكيدهما، مقارنة باتجاهات معينة في الأدب الحديث (مالارميه، سيلان، وبونج، وبيكيت) لتفضيل النقص والخواء. تهدف المسرحية ذات الكثافة الضئيلة في العلامات إلى إثارة خيال المشاهد كي يصبح نشطًا على أساس المادة الخام الضئيلة المتاحة لديه. ولا يدين الغياب والنقصان والخواء للأيديولوجية المينيمالية لكن لموتيفة أساسية وهي تنشيط المسرح. اكتشف جون كيدج بطريقة قوية بصورة خاصة النقص كتمهيد للتجربة الجديدة. فغالبًا ما يُستشهد بقوله إن كان هناك شيء ممل بعد دقيقتين، لابد أن تجربه لمدة أربع دقائق، فإن كان لا يزال مملا، فلتجربه لمدة ثمان دقائق، إلخ. وفي النهاية سوف نكتشف أنه ليس مملا على الإطلاق. وبالمثل، يقال إن بيكاسو قال: **"إذا استطعت أن ترسم بثلاثة ألوان، استخدم لونين".**

٤. الوفرة

يؤدي تجاوز المعيار المألوف مثلما يؤدي عدم الوصول إليه إلى ما قد يوصف بأنه "تشكيل مشوَّه" أكثر منه تشكيل بنَّاء. فالشكل يعرف حدَّين، هما أرض خراب الامتداد اللامحدود، والتراكم الفوضوي الدهليزي، ويقع الشكل هنا بين الطرفين. ويتحقق في الغالب نبذ الشكل التقليدي (الوحدة، والهوية الذاتية، والترتيب التماثل، والمنطق الصوري، وقابلية القراءة أو الاستبيان "توافقية" أرسطو)، ورفض الشكل المعتاد أو المعياري للصورة عن طريق اللجوء إلى "الحدود القصوى". يختل نظام الصور، الذي يرتبط بـ"الوسيط" بالمعنى المزدوج للكلمة – الوسيط المنظِّم والوسط – من خلال انتشار العلامات. كما ابتدع جيل دولوز وفيليكس جواتاري المصطلح العام "الجذمور" أو "الساق الجذري" للدلالة على الحقائق التي تمنع فيها التشعب غير القابل للاستبيان وأوجه الربط المتباينة التركيب. طوَّر المسرح أيضًا مجموعة من الروابط الجذمورية ذات العناصر المتباينة. يعمل تقسيم زمن العمل المسرحي إلى متتاليات متناهية في الصغر أو مينيمالية minimal، "لقطات" شبه فيلمية على مضاعفة البيانات بالنسبة للإدراك بصورة غير مباشرة، ذلك أنه – ومن خلال علم النفس الإدراك –

تصبح مجموعة العناصر غير المترابطة أكبر من نفس عدد العناصر المرتبة بنظام متماسك. في مسرح الرقص ليوهان كريسنيك، فيم فانديكيباس الخطوات البشرية تتضخ ظاهرة وفرة المشاهد المبالغ فيها بشكل كبير. يمكن أن نفكر أيضًا في الانتشار في اكسسوار البيت المسكون الجروتسك لرضا عبده، أو بالمثل المسرحيات "فائقة الطبيعة" — على سبيل المثال، شركة فيكتوريا البلجيكية — حيث كركبت فضاءات خشبة مسرحها تمامًا بكل أنواع الأدوات والأثاث. عرض مخرجون ألمان معينون في الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين "معارك" فعلية "بين المواد" (بالمعنى الجيد إلى جانب المعنى السيء [الاعتباطي]). أصبحت الوفرة المبالغ فيها، والترتيب الفوضوي، وإضافة أصغر اللقم أو السدادات باتباع نموذج فرانك كاستورف خاصة أسلوبية. ومن التنويعات الشائعة للجماليات التنوع في أعمال يورجن كروزه ("سبعة ضد طيبة"، و"ميديا"، و"ريتشارد الثاني"، و"توركواتو تاسو"، و"السكين"). هنا يتطور "مسرح الأدوات". وتتحول خشبة المسرح إلى ملعب أو صندوق قمامة تتبعثر فيه الأشياء، والنقوش والعلامات؛ حقلٌ للارتباطات المبعثرة بصورة فوضوية والتي تعبّر كثافتها المربكة عن معنى الفوضى وعدم الكفاءة وفقدان الاتجاه والحزن و"فراغاتْ الرعب".

٥. التحول الموسيقي

أوضحت إليني فاروبولو في كلمة ألقتها في فرانكفورت[٤٧] عام ١٩٩٨ عن "صبغ كل الوسائل المسرحية بالصبغة الموسيقية" أن:

> "الموسيقى أصبحت بالنسبة للممثل مثلما بالنسبة للمخرج بنية مستقلة للمسرح. ليست هذه مسألة دور الموسيقى الواضح ودور المسرح الموسيقي، لكنها مسألة الفكرة الأعمق عن المسرح "ك"موسيقى. ولعله من المعتاد أن مشتغلة بالمسرح كمريديث مونك والمعروفة بقصائدها الخاصة بالصور والأصوات والمرتبة مكانيًا سوف تذكر ذات مرة: "جئت إلى المسرح من الرقص، لكن المسرح هو الذي قادني إلى الموسيقى"[٤٨].

النزعة الدائمة نحو الصبغ بالصبغة الموسيقية (ليس اللغة فحسب) فصل مهم في استخدام العلامات في المسرح ما بعد الدرامي، حيث تظهر "سيميوطيقا سمعية" مستقلة؛ كما يطبق المخرجون أيضًا حسهم بالنسبة للموسيقى والإيقاع المتأثر بموسيقى البوب على النصوص الكلاسيكية (يورجن كروزه)؛ كما أن ويلسون يطلق على أعماله "أوبرات". يصبح كلام الممثل أثناء تفكك التماسك الدرامي محددًا بصورة مبالغ فيها موسيقيًا من خلال المميزات الإثنية والثقافية:

> "كان من الممارسات المقصودة والمنهجية للمخرجين المهمين منذ السبعينيات من القرن العشرين أن يأتوا بالممثلين من خلفيات ثقافية أو إثنية شديدة الاختلاف لأن ما يهمهم بالضبط هو نغمات الكلام، وإيقاعات اللغة، واللكنات المختلفة، وبوجه عام منظومة أنماط الفكر والسلوك الثقافي المختلفة في فعل الكلام. ومن خلال الخصائص السمعية المميزة المختلفة يصبح نطق النص إذن مصدر الموسيقية المستقلة. وتعد أعمال بيتر بروك وأريان

منوشكين نماذج مشهورة عالميًا لهذا. فما اعتبره بعض النقاد الفرنسيين مشكلة – أي أن الممثلين اليابانيين أو الأفارقة يفتقدون الموسيقية المميزة للغة الفرنسية – أثار اهتمام بروك بالضبط، كاكتشاف موسيقى "أخرى"، أكثر ثراء، أي أشكال الصوت لبوليفونية متعددة ثقافية من الأصوات البشرية وإيماءات الكلام"[49].

ويشمل هذا أيضًا الموسيقى التي انتقلت بالفعل إلى المسرح من خلال تعدد اللغات المتواجد في كل مكان:

"ما يبدو أولا على أنه استفزاز أو انفجار هو ظهور أصوات اللغة الأجنبية غير المفهومة، الذي يتجاوز مستوى الدلالة اللغوية المباشر، لتكتسب خاصيتها كثراء موسيقي، وكاكتشاف لمجموعات الأصوات غير المعروفة"[50].

أعلن بول كويك في محادثة أجريت عام ١٩٩٦ بمناسبة "مسرح العالم" في دريسدن[51] قائلًا: "تقع هولنديا في نوع من التقليد شبيه بتقليد كورت شفيترز. نحن نحلل الموسيقى الحديثة أيضًا مثل موسيقى شتوكهاوزن". وعن إنتاج هولنديا لمسرحية "الفرس":

"أردنا مقاربة الإيقاعات اليونانية بشكل مطلق بأقرب صورة ممكنة، وتطورت مجموعات الكورس أيضًا إيقاعيًا، بحيث تتحدد من خلال اللحن أو النغمة ... استدعيت واحدًا من الممثلين إلى الاستديو وطلبت منه أن يقول مونولجه، لكن الناتج كان مثل مسرح البونراكو الياباني، أي أصوات مجنونة، وطبقات لحنية من أعلى طبقة حتى أكثرها انخفاضًا".

أصبح من الممكن بالنسبة للموسيقى الإلكترونية التلاعب في نطاقات الصوت حسب الرغبة، وبالتالي فتح آفاق جديدة أمام صيغ الأصوات البشرية والأصوات بالصبغة الموسيقية في المسرح. وفي الوقت الذي يتكون فيه اللحن بالفعل من نطاق واسع من الخصائص – التردد، والطبقة، والنغمات الأعلى، وطابع الصوت، وارتفاعه – والذي يمكن التلاعب فيه بمساعدة برامج التركيب الصوتي، ينتج عن مزيج الأصوات والألحان الإلكترونية (أخذ العينات الصوتية) ظهور بُعد جديد تمامًا للـ"صوت" في المسرح. يضم "التأليف المفهومي" كما يطلق عليه هاينر جوبلز منطق النصوص والمادة الصوتية البشرية بتنويعات متعددة. كما أصبح من الممكن التلاعب وهيكلة الفضاء الصوتي الكامل للمسرح بطريقة مستهدفة أو متعمدة. فلم يعد المستوى الموسيقي مثل تتابع الأحداث مبنيًا بشكل خطي، لكن من خلال التراكم الآني للعوالم الصوتية مثلا، كما في مثال رقصة "روراتوريو" (١٩٧٩) لجون كيدج وميرس كننجهام. ومن الجدير بالأهمية أن كيدج عندما عُرضت هذه الرقصة في أفينيون قرأ نصًا من رواية جيمس جويس "فينيجنز ويك"، وهو نص فتح عهدًا جديدًا مع التعامل مع مادة اللغة، أي حالات تجاوز الحدود بين اللغات القومية، وتكثيف وتضاعف المعاني الممكنة، والبناءات الموسيقية–البنائية. وتتواجد العلاقات المسرحية ما بعد الدرامية في تقليد مثل هذه الأنسجة.

حتى حينما يستخدم عظماء المخرجين نصوصًا درامية فإنهم يؤكدون على جوانب غير درامية، مسرحية صرفة بها، فليس من أقلها صبغ النصوص بالصبغة الموسيقية والتي

تبين بصورة صارخة مفهوم الآخر بالمقارنة مع المسرح الدرامي. تذكر إليني فاروبولو إن "إخراج المخرج الليتواني إيمونتاس نيكروسيوس لـ"هاملت" (١٩٩٩) يبين أن الموسيقية التي ظهرت في أعماله السابقة مثل "الأخوات الثلاث" تصل هنا إلى أوجها".

> خلال قرابة مدة ثلاث ساعات كاملة يمكن سماع الموسيقى، لعب دور البطولة مغنى روك ليتوانى شهير، وعلى مستوى الأصوات والضوضاء تُستخدم مجموعة ثرية من الأشكال الموسيقية، تساقط قطرات الماء المنتظمة من الجليد المنصهر موضوع رئيس للمسرحية بكاملها، وإيقاعات الأقدام الراقصة والأيدي التي ترقص، وضوضاء صوت هوى العصي، التي تعمل بمثابة كورس أثناء المبارزة بين هاملت ولايرتيس. حتى توقف الموسيقى الملحوظ الوحيد — الذي حدث في مشهد جنون أوفيليا — فُسِّر كموسيقى لرقص صامت. وتبين الصنعة الموسيقية في أعمال نكروسيوس نفسها، خاصة في العلاقة بين البشر والأشياء على خشبة المسرح. وتشهد الأخيرة انتكاسًا لوظيفتها، فهي تُستخدم كأدوات موسيقية وتتفاعل مع الأجساد البشرية لإنتاج الموسيقى(٤٣).

من الضروري من وجهة نظر منهجية النظر إلى مثل هذه الظواهر، ليس كمجرد امتداد (يمكن أن يكون أصيلا بشكل كامل) للمسرح الدرامي. يجب أن "يتحول" المنظور التحليلي — إن جاز التعبير — ويعترف حتى في مثل هذه المسرحيات الدرامية بلغة المسرح الجديدة التي لم تعد درامية.

٦. السينوغرافيا، التمثيليات المسرحية البصرية

يؤسس المسرح ما بعد الدرامي ضمن استخدام العلامات الرَّصفية منزوعة الهيراركية، كما يبين مثال صبغ المسرح بالصبغة الموسيقية، إمكانية تفكيك هيراركية مركزية الكلمة (أو اللوجوس) وخلع الدور المهيمن على عناصر غير اللوجوس واللغة الدرامية. وينطبق هذا أكثر على البُعْد البصري أكثر من البُعْد السمعي. غالبًا ما نجد بدلا من التمثيليات المسرحية التي ينظمها النص "تمثيليات مسرحية بصرية"، والتي يبدو أنها اكتسبت سيطرة مطلقة، لاسيما في مسرح أواخر السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين، حتى التسعينيات، يمكن أن نلاحظ "عودة" ما "للنص" (والذي لم يختف تمامًا). ولا يُقصد بالتمثيليات المسرحية البصرية هنا تمثيليات مسرحية منظمة بصريًا فقط، لكن تمثيليات غير خاضعة للنص وبالتالي قادرة على تطوير منطقها الخاص بحرية. من المثير للاهتمام نقديًا بالنسبة لـ"مسرح الصور" من وجهة نظرنا، ليس فكرة إذا كان نعمة أم كارثة بالنسبة لفن المسرح، أو إذا كان الملجأ الأخير للمسرح في حضارة الصور، كما أنه ليس من المهم، بمعنى تاريخي، إذا كان زمنه قد ولّى أو سواء سيأتي الوقت الذي ستعود فيه أشكال المسرح الطبيعية الجديدة أو السردية. لكن إنها مسألة الدليل عليه بالنسبة لتدليل المسرح. وتتحدد التتابعات والترابطات، ونقاط الإدراك العقدية والتكثيفية وتأسيس المعنى الذي يتم توصيله من خلالها (مهما كان تشظيها) في التمثيليات المسرحية البصرية من خلال البيانات البصرية، ويتطور "مسرح سينوغرافيا".

تأمل ملارميه مثل هذه "الرسومية" المشهدية عندما اعتبر الرقص كتابة جسدية (écriture corporelle):

> A savoir que danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc.,... suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, une écriture corporelle, ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant exprimer, comme poème dégagé de tout appareil du scribe[٤٣].

بدلا من الترجمة التي تعتبر إشكالية بوجه خاص في حالة ملارميه، لنحاول تفسير هذه العبارات. ما نضطر إلى أن نراه ، أو بالأحرى أن نقرأه على المسرح، وفقًا لملارميه، هو الخطأ المتعدد للتعبير الذي يضللنا وهو "امرأة ترقص". الشخص الذي يرقص لا يمثل شكلا بشريًا فرديًا لكن تشكيلا متعددًا من أعضاء جسدها، من قالبها في أشكال تتغير من لحظة إلى أخرى. ما ينبغي أن "نراه" هو اللامرئي من "الجوانب" المختلفة من الجسد البشري بوجه عام — مثل زهرة في إطار، بحيث لا تعود تبين زهرة معينة لكن "الـ"زهرة في حد ذاتها. الأمر ليس مسألة "أية" امرأة، وليس أيضًا مسألة أية "امرأة"، بل في أن الرؤية سوف تتجه إلى جسد "غير مرئي" بصورة جلية لا يتجاوز النوع فحسب لكن أيضًا مجال أي شيء بشري — كشكل سيف، إناء، زهرة، إلخ. بهذا المعنى تتحول الرؤية بدورها إلى رؤية للقراءة، والمشهد إلى كتابة (خطية)، قصيدة، مكتوبة دون أدوات الكتابة الخاصة بالكاتب. تعرض السينوغرافيا، وهي تسمية للمسرح ذي البصرية المعقدة، نفسيًا بالنسبة للرؤية التأملية كنص، قصيدة مشهدية، يعمل فيها الجسد البشري بمثابة استعارة، تدفق حركتها بالمعنى المجازي المعقد نقشا، "كتابة" وليس "رقصًا".

يلحق المسرح بتطور جمالي مرت به أشكال فنية أخرى من قبل. فليس من قبيل الصدفة أن المفاهيم التي نشأت في الفنون البصرية، والموسيقى أو الأدب يمكن أن تستخدم كخصائص للمسرح ما بعد الدرامي. ولم يصبح المسرح واعيًا بتفرده أو تميزه إلا في ظل تأثير الميديا الإنتاجية مثل التصوير الفوتوغرافي والفيلم. كما أن أهم المشتغلين بالمسرح المعاصرين، غالبًا ما يكون لديهم خلفية في الفنون البصرية. لا نندهش كثيرًا عندما نرى في مسرح العقود الأخيرة فقط تيارات، يمكن أن نصفها بكلمات مفتاحية مثل الإحالة الذاتية، والفن اللاشكلي، والمجرد أو المحسوس، واستقلالية الدوال، التسلسل أو الفن العَرَضي أو العشوائي. ولما اضطر المسرح كممارسة جمالية مكلفة أن يفكر في طرق للعيش في مجتمع برجوازي من خلال دخل كبير — يقصد بهذا من خلال الذيوع وسط جمهور عريض — ظهرت ابتكارات جديدة بها مخاطرة وتحولات وتحديثات مهمة، تأخرت بشكل خاص، مقارنة بالحال بالنسبة للأشكال الفنية الأقل تكلفة مثل الشعر أو التصوير. لكن في الوقت نفسه أثارت الاتجاهات سالفة الذكر حتى على أرض المسرح الكثير من الحيرة التي استمرت طويلا. فلا يزال من الصعب بالنسبة لجمهور المسرح، الذي يزداد عددًا القبول بأن يطالب ابتكارات ما يُعرف بالمسرح الحديث، والذي اعتادوا عليه، لتوهم، والذي أصبح ماضيًا جزئيًا، باتجاهات تغيرت حديثًا من مشاهديه.

٧. الدفء والبرودة

بالنسبة لجمهور نشأ في تقليد مسرح يعتمد على النص، فإن "الإطاحة بعرش" العلامات اللغوية ونزع الارتباط النفسي، الذي يصاحبها أمر يصعب القبول به. يمتلك المسرح "دفئًا" معينًا من خلال مشاركة البشر الأحياء، إلى جانب التثبيت بالأقدار البشرية المتغيرة، والذي يعود إلى قرن من الزمان. وحتى رغم أن المسرحيات الطليعية الكلاسيكية، والمسرح الملحمي والمسرح التسجيلي قد وضعوا نهاية لهذا الدفء بصورة كبيرة، فإن شكلية المسرح ما بعد الدرامي خطوة جديدة نوعيًا، ولا تزال تسيب الحيرة والارتباك. يمكن أن تعرض هذه الشكلية "برودة" يصعب تحملها بالنسبة لشخص يتوقع تمثيل عالم إنساني من الخبرة — بالمعنى السيكولوجي للكلمة. إنها خبرة تؤدي إلى الاغتراب بوجه خاص، لأننا في المسرح نتعامل ليس فقط مع العمليات البصرية، لكن مع الأجساد البشرية ودفئها، والتي لا يستطيع الخيال المُدرِك معها أن يتفادى الربط بالخبرات البشرية. ومن ثَمّ، من المثير للاستفزاز عندما تظهر هذه الأشكال البشرية في نمط بياني بصري أو عندما — على سبيل المثال — يعرض مشهد حرب في مسرحية ويلسون "الحروب الأهلية" موتًا جماعيًا راقصًا بصورة شاملة يتسم ببرودة (وجمال) مرعبين. من جهة أخرى، أدت استقلالية البعد البصري إلى "زيادة الحرارة" وطوفان من الصور. طمح توماز باندور في اقتباسه لدانتي إلى حدة "جحيمية" ومن خلال "القتل المبالغ فيه" البصري اقترب من السيرك. اتخذ مسرح السيرابيون في فيينا في الثمانينيات من القرن العشرين دوافع من ويلسون، ومنوشكين وغيرهما لخلق تمثيلات مسرحية بصرية جذبت الانتباه بصورة هائلة. ومن أشهر الأعمال: Double & Paradise: Ein Visuelles Gedicht, Kataphrasen zu Edgar Allen Poe und Buster Keaton لإروين بيبليتس الذي عرض حتى مارس ١٩٨٣ (١٢٠) مرة في فيينا وجالت في العديد من المدن الأخرى. هنا، كان الأمر مجموعة من التأثيرات البصرية، والقسوة، و"زيادة التحميل على المثير الحسي"[٥١].

٨. الجسدية

رغم كل الجهود للإحاطة بالإمكانية التعبيرية للجسد داخل منطق أو أجرومية أو خطاب ما، تظل هالة الوجود الجسدي وجهة نظر المسرح، حيث يوجد اختفاء كل الدلالة وتلاشيها لصالح افتتان يتجاوز المعنى، افتتان بـ"وجود" الممثل، بالكاريزما أو "الحيوية". ينقل المسرح المعنى الذي لا يمكن تسميته، أو على الأقل الذي "ينتظر" دائمًا أن يُسمى، إذا استخدمنا تعبير ليوتار. ولهذا السبب ينطبق تحول في فهم إجمالي إنتاج العلامات، عندما تقع جسدية صارمة غالبًا حاضرة فورًا في المسرح ما بعد الدرامي. يصبح الجسد موضوع الاهتمام، ليس كناقل للمعنى، لكن في جسديته وإشارته ذات المعنى. أما العلامة المسرحية الرئيسة، وهي جسد الممثل، فترفض أن تخدم الدلالة. المسرح ما بعد الدرامي غالبًا ما يقدم نفسه كـ"جسدية مكتفية بذاتها"، تُعْرَض في حدتها، وإمكانياتها الإيمائية، و"حضورها" المشع وأبعادها المنقولة داخليًا وخارجيًا على السواء. بالإضافة إلى ذلك، هناك غالبًا وجود "الجسد المنحرف" الذي ينحرف عن المعيار من خلال المرض أو الإعاقة أو التشوه، ويسبب الافتتان "غير المرتبط بالأخلاق"، وعدم الارتياح أو الخوف. تبرز إمكانيات الوجود المكبوتة

أو القصاة بوجه عام في الأشكال عالية الجسدية في المسرح ما بعد الدرامي، وتنكر كل الإدراك الذي أسس نفسه في العالم على حساب معرفة مدى ضيق النطاق، الذي يمكن أن تحدث فيه الحياة بشكل "طبيعي" إلى حد ما.

يتجاوز المسرح ما بعد الدرامي مرة بعد مرة عتبة الألم، كي ينقض أو يبطل انفصال الجسد عن اللغة ويعيد تقديم الجسدية المؤلمة والمثيرة للذة والتي أسمتها جوليا كريستيفا الجسدية السيميوطيقية ضمن عملية الدلالة إلى عالم الروح – الصوت البشري واللغة. وبما أن وجود الجسد وكاريزمته أصبحت ضرورية، فإنه يصبح حمّال أوجه أيضًا فيما يتصل بصفة الدلالة، لدرجة التحول إلى الغموض الذي يصعب حله. يمكن أن تنفتح حدة المسرح وتقلباته، ليصبح تشكيلات "تراجيدية" وكذا مرحة ومنتشية بصورة ممتعة. وليس من قبيل الصدفة أن الازدهار الدائم لـ"مسرح الرقص" الذي يُعبّر عنه بالإيقاع والموسيقى والجسدية الأيروسية، لكن تتخلله دلالة المسرح المنطوق من تنويعات المسرح ما بعد الدرامي المهمة. فإذا تم التخلي عن التوجه السردي في "الرقص الحديث"، كما تم التخلي عن التوجه السيكولوجي أيضًا في "الرقص ما بعد الحداثي"، فيمكن إذن ملاحظة نفس التطور أيضًا في المسرح ما بعد الدرامي، لكن متأخرًا مقارنة بتطور مسرح الرقص. ويرجع هذا إلى أن المسرح المنطوق كان دائمًا أكثر بالمقارنة بالرقص، وهو موقع الدلالة الدرامية. فمسرح الرقص يكشف آثار الجسدية المدفونة؛ فهو يُعلي الدوافع التلقائية والإيماءات الجسدية، ويحل محلها ويخترعها، وبالتالي يستدعي الإمكانات الكامنة والمنسية والباقية للغة الجسد. غالبًا ما يصنع مخرجو المسرح المنطوق أيضًا مسرحًا من رقصات الحركة الكثيرة أو المستمرة، حتى لو لم يكن هناك رقص، فعلي أمامنا (مايكل تالهايمر). لكن من جهة أخرى، أصبح مفهوم ما يُقصد بمصطلح الرقص واسعًا إلى الحد الذي أضحت فيه الفروق الفئوية بلا معنى أكثر فأكثر. ففي أعمال المخرج اليوناني ثيودوروس تيرزوبولوس، على سبيل المثال، يقترب مسرح الحركة وكورس الحركة كثيرًا من الرقص لدرجة أن الرؤية تصبح غير قاطعة، لا تعود تعرف إلى أي حد ينبغي أن تضبط إدراكها.

ومع انتقال المسرح ما بعد الدرامي من بنية ذهنية وعقلية نحو عرض الجسدية الحادة، فإن "الجسد يتحول إلى شيء مجرد". والنتيجة المتناقضة غالبًا هي أنه يعدّل كل الخطابات الأخرى. ما يحدث ليس إلا تحول عكسي مثير للاهتمام، بما أن الجسد لم يعد يعرض أي شيء إلا نفسه، فإن الابتعاد عن جسد ذي دلالة ونحو جسد ذي إيماءات لا معنى لها (الرقص، والإيقاع، ورشاقة الحركة، والقوة، والثروة الحركية) يتحول إلى أقصى درجات شحن الجسد بالدلالة المتعلقة بالواقع الاجتماعي، وبالتالي يصبح الجسد "الموضوع الوحيد". ويبدو أنه من الآن فصاعدًا يجب أن تمر كل القضايا الاجتماعية أولا من خلال ثقب الإبرة هذا، فكلها يجب أن تتبنى شكل قضية جسدية، فالحب يظهر كحضور جنسي، والموت كمرض الإيدز، والجمال كالكمال الجسدي. وتصبح الأعمال المسرحية في علاقاتها بالجسد مهوّسة باللياقة والصحة – وفقًا لوجهة النظر – والإمكانات الفاتنة أو المخيفة للـ"تكنو-جسد". يصبح الجسد هو الأول والآخر – لكن مؤديًا إلى خطر أن الأعمال المسرحية الأضعف التي تركز على الجسد لن تؤدي إلى إلا صيحات المتفرج الدالة على الفزع أو الإعجاب دون صدى التفكير أو التأمل، والذي يظل في النهاية غاية telos ضمنية حتى في مسرح الحضور الصرف الذي يرفض المعنى.

في الوقت الذي يهيمن فيه "تحديد" تأطير و"إبعاد" الصور في أساليب المسرح الأخرى المنظمة بصريًا على حضور الممثلين، فإن الصور المسرحية في مسرح أينار شليف يبدو أنها تدفع جسديًا إلى حافة خشبة المسرح. وتسهم أشكال خشبة المسرح على هيئة صليب والممرات الضيقة نحو مقاعد المشاهدين بدينامية مكانية تتصل من عمق خشبة المسرح نحو الجمهور (في الوقت الذي يفضل فيه ويلسون – مثلا – شكل الحركة الموازي لحافة خشبة المسرح). وتؤدي "الأمامية" المميزة لمسرح شليف من خلال الترتيبات الأمامية والمباشرة إلى تأثير جسدي على المشاهدين. في الغالب يجب أن يحسوا بشكل شديد المباشرة بعرق الممثلين، أو بالمجهود العضلي، وأن يشعروا بالألم وبالمتطلبات القصوى على الصوت البشري بطريقة مباشرة ومزعجة، ويجب أن يشاهدوا جماعات الكورس العدوانية بصورة خطرة، وهي ترقص نحوهم في إيقاع غريب، لكن عليهم أيضًا أن يحسوا بـ"طعام" الجمهور التوافقي بصورة مفارقة (الشاي، والبطاطس المسلوقة بقشرها، وقطع الشيكولاتة ....). وتبرز جسدية الحدث المسرحي في الأعمال الصعبة، بل والخطرة جسديًا التي يقوم بها الممثلون. كما أن صدى الانضباط في الرياضة والتمارين شبه العسكرية تشحن الحركات بذكريات التاريخ الألماني الجمعي. في هذا التاريخ تلعب تيمات الانضباط الجسدي الصارم عسكريًا، والقوة العضلية، والتحكم وضبط النفس، والتمرين الجماعي والاندماج في جماعة ما دورًا مهمًا. ونتيجة لذلك، أحيطَ أينار شليف بالجدل الخلافي منذ البداية، فقد قرر بعض النقاد المتسرعين ألا يروا الخصائص الفنية أو السياسية في هذا المسرح، بل ربطوا بين شليف والاتجاهات الفاشية الجديدة. من المؤكد أن هذا يخبرنا عن مستوى المراجعات موضوع السؤال أكثر من الكلام عن هذه المسرحيات. وكما يحدث في أغلب الأحيان، فإن شليف منذ موته المفاجئ يعتبر شخصية مهمة إن لم يكن مرتفعه القامة في المسرح الألماني. ومن المفيد الاستفاضة في هذا الموضوع ذلك أنه يطرح سؤالًا جوهريًا بشأن الأبعاد السياسية والأخلاقية للاستخدام الجمالي للعلامات. هذا لاستخدام يحيد عن جادة طريق الصواب السياسي، فإذا كان علينا الالتزام بهذا، فإن علينا رسم العواقب والوصول بأي تمثيل جمالي إلى "رسالته"، وهو مشروع عبثي بصورة واضحة. على سبيل المثال، ما فعلته الأجساد في مسرح شليف عندما اختبرت قوتها وطاقة تحملها، عارية وغارقة في العرق، لم "يقدم" أو "يعرض" أو "يعبّر" عن كارثة سياسية في الماضي أو المستقبل المحتمل لجسد عسكري أو ذكوري رياضي، لا يراعي حرمة شيء ولا يفكر في شيء، لكنه بدلا من ذلك يعرض كل هذا. تمامًا لأن شليف عرف أن الذاكرة التاريخية لا تعمل ببساطة عن طريق الوعي لكن من خلال تنبيه الأعصاب جسديًا، فإن صورة رفضت التفسير الأخلاقي أو السياسي البسيط. كانت عبارة عن تأمل أو تفكير مثير للإزعاج أو قسرى بصورة عميقة، أي كذاكرة جسدية مصحوبة بهجوم على الجهاز الحسي للمشاهدة. الجسد المادي الذي لا تزال مفرداته الإيمائية في القرن الثامن عشر تُقرأ وتُفسر افتراضيًا مثل النص، أصبح في المسرح ما بعد الدرامي واقعه الخاصه الذي لا "يخبرنا" بهذه العاطفة أو تلك لكنه "يعرض" نفسه من خلال حضوره، باعتباره موقع كتابة التاريخ الجمعي.

٩. "المسرح المجسَّم"

في المسرح الذي يُعرف غالبًا بالمسرح "المجرد"، بمعنى مسرح بلا حدث/حبكة، أو المسرح "المسرحي"، فإن غلبة البنى الشكلية تتسم بالجذرية الشديدة، لدرجة أنه يصعب

تمامًا تحديد أية إشارة إلى الواقع. يجب أن نتحدث هنا عن "المسرح المجسَّم". وكما أن ثيو فان دويسبورج وكاندينسكي فضلًا مصطلح "التصوير المجسَّم" أو "الفن المجسم" على مصطلح "الفن المجرد" شائع الاستخدام، لأنه يؤكد بصورة إيجابية تجسّد اللون والخط والسطح القابل للإدراك بصورة فورية بدلًا من الاشارة (السلبية) لطبيعتها غير التمثيلية، بنفس الطريقة التي يمكن أن تُفسَّر بها البنية الشكلية لكن غير المحاكية أو الجوانب الشكلية للمسرح ما بعد الدرامي على أنها "مسرح مجسم". وكما أن "المسرح يُقدِّم نفسه" هنا كفن في الفضاء، والزمن، وبأجساد بشرية، وبوجه عام بكل الوسائل التي يضمها العمل الفني ككل، كما أنه في التصوير يمكن أن يصبح اللون، والسطح، والبنية والملمس، والمادية موضوعات مستقلة للخبرة الجمالية. بهذا المعنى، اقترحت ريناته لورينتس في دراستها عن كتاب "قوة الجنون المسرحي" لجان فابر المسرح المجسم لهذا العرض، مع الإشارة إلى مفهوم ثيو فان دويسبورج(**).

عندما اكتشف المسرح إمكانية أن يكون "ببساطة" معالجة مجسمة للفضاء، والزمن، والجسدية، واللون، والصوت، والحركة، فإنه بدوره يتصل بإمكانيات، تم توقعها بالفعل في الشعر المجسَّم وعلى مستوى النص في مسرح ألفه كُتّاب من جماعة فيينا مثل كونراد باير وجيرهارد روم أو في اللعب بالألفاظ في "مسرح الكلمة" لـ هـ. س. أرتمان (tod eines leuchtturms أو "كيف أنقذت صنعة الحب العالم"). لقد انتهى زمن الشعر المجسم بالمعنى الضيق للكلمة لكن عناصر ممارسة الكتابة المجسمة لا تزال موجودة في كل مكان في الشعر المعاصر. وما ظلّ كتجربة هامشية في مسرح اليوم، أصبح إمكانية أساسية في جماليات المسرح بفضل الإمكانيات الجديدة للجمع بين تكنولوجيا الميديا، ومسرح الرقص، وفن الفضاء، وممارسة الأداء، وبالتالي، في المسرح — الذي يعد مكانًا للرؤية — أصبح من الممكن التعرف على الحد الأقصى من مبدأ "التمثيليات المسرحية البصرية". وتصبح الأخيرة التحقق "المجسم" للبنى البصرية الشكلية للمشهد. وبهذه الطريقة، يُقدِّم نوع من استخدام العلامات إلى المسرح الذي يتحدى بخلاف أي استخدام آخر للمفاهيم التقليدية. وطالما أن العلامات — كما ناقشناها سلفًا — لا تزال تضم بعض "المحتوى" (الإشارات) المادية — حتى لو لم تعد تقدم تركيبًا — فإنها لا تزال قادرة على أن تندمج عبر العمل الدهليزي ذي الصلة. لكن إذا توقفت هذه الإرشادات تمامًا، فإن التلقي يواجه رفضًا أكثر جذرية وهو المواجهة مع حضور مكثف و"صامت" مجازًا للأجساد، والمواد والأشكال. فالعلامة تعبّر عن نفسها فحسب، أو لنكن أكثر دقة عن حضورها. والإدراك يجد نفسه راجعًا إلى إدراك البنى.

وبالتالي تُوظَّف العناصر المشهدية في عمل فابر بطريقة مماثلة كما في "الفن غير التناسبي" لفرانك ستلا وفقًا لمبادئ البساطة والتتابع غير الهيراركي، والسيمترية والتوازي. ويتم التخلي عن المثلين، والإضاءة، والراقصين، الخ لصالح الملاحظة الشكلية بصورة نقية، ومن ثمَّ لا تجد الرؤية فرصة للعثور على عمق للدلالة الرمزية سوى ما هو معطىً، لكنها بدلا من ذلك — إما مصحوبة باللذة أو الملل — تظل منغمسة في نشاط النظر إلى "السطح" نفسه، ويصبح الوضع الجمالي في شكل ما دون حل وسط مرآة ترى فيها الشكلية الفارغة للإدراك اليومي نفسها — أو على الأقل تستطيع رؤية نفسها. إن ما يكوّن التحدي ليس المحتوى،

لكنه الوضع في شكل ما: التكرار المرهق، والخواء، والحساب البحت لما يحدث على خشبة المسرح، الذي يدفعنا إلى أن ندرك نفس السيمترية التي نخشاها بصورة غامضة، لأنها لن تأتي بأقل من تهديد العدم. يفشل إدراك هذا المسرح المحروم من دعامات الاستيعاب ويجبر المشاركة في نمط صعب من النظر – أي نظرًا شكليًا بصورة آلية ومضبوطًا بصورة حسية. وقد ينتج هذا النمط من النظر اتجاهًا أكثر تساهلا، وأكثر "تقصيرًا" لولا برودة الهندسة المستفزة هنا والسعي غير المُرْضِي وراء المعنى هناك. ويصبح كلاهما بارزًا بوجه خاص في عمل فابر ويدركهما المشاهد كجدلية الشكل والعدوان.

ما وصل إلى الحد الأقصى في مسرح جان فابر بصورة نموذجية يبين بشكل مميز ما الذي حل محل المركز الدرامي في المسرح ما بعد الدرامي. في إطار من المعنى أصبح مساميًا، فإن "القابلية للإدراك" الحادة حسيًا والمجسمة تنتقل إلى المقدمة. ويضم هذا المصطلح "القابلية للإدراك" الطبيعة الافتراضية وغير القابلة للاكتمال للإدراك المسرحي التي تُنتج أو على الأقل تقصد هنا. وبينما تنتج المحاكاة بالمعنى الأرسطي لذة التحقق، وبالتالي تحقق دائمًا نتيجة بصورة افتراضية، فإن معنى البيانات هنا دائمًا يشير إلى إجابات يُقصد منها أنها ممكنة، لكنها غير قابلة (بعد) للاستيعاب، ويظل ما نراه ونسمعه في حالة من الإمكانية الكامنة، ويتم تأجيل اكتسابها. هذا يعني أننا نتحدث عن "مسرح القابلية للإدراك". ويؤكد المسرح ما بعد الدرامي غير المكتمل وغير القابل للاكتمال فيه، بحيث تحقق "فينومينولوجية إدراكها" المميزة بالتغلب على مبادئ المحاكاة والتخييل. المسرحية (التمثيل) كحادثة مجسمة تُنتج في اللحظة تغيرا جوهريًا من منطق الإدراك وحالة فاعل الإدراك، الذي لم يعد قادرًا على أن يجد الدعم في أي نظام تمثيلي. يذكر فالدينفلس في تعليق على مفهوم "النظر الناظر" لماكس إيمدال (das sehende Sehen):

> "إذا توخينا الدقة في القول، لا شيء يتم تمثيله أو نقله هنا لأنه في مثل هذه المواقف ذات الأوضاع المقلوبة لا يوجد شيء يمكن تمثيله أو نقله. "يدرك النظر الناظر ظهور وولادة ما يُنظر إليه والفاعل "الذي يقوم بالنظر" – وهي ولادة معرضة للخطر في كل حادثة من حوادث النظر، من الصيرورة والتحول إلى المرئي"[٣١].

١٠. تفجر الواقع

تفترض فكرة المسرح التقليدية كونًا مغلقًا من الخيال، "كونًا من الحديث المباشر" الذي يمكن أن تطلق عليه هذه الصفة رغم أن يُنتج عن طريق المحاكاة التي تُقابل في العادة الحديث المباشر. وحتى لو كان لدى المسرح عدد من الاختلالات التقليدية لانغلاقه (الأحاديث الجانبية، ومخاطبة الجمهور مباشرة)، فإن المسرحية التي تُقدم على خشبة المسرح تُفهم على أنها حديث مباشر لواقع منفصل و"مؤطر" تحكمه قوانينه الخاصة وتماسك داخلي لعناصره، يتميز مقارنة ببيئته باعتباره واقعًا منفصلا "مصنوعًا". ويُعامل اختلال الإطار المسرحي بين الحين والآخر – وهو "الحقيقي" بصورة خلافية – بشكل تقليدي كأحد جوانب المسرح المهملة فنيًا ومفهوميًا، فشخصيات شكسبير غالبًا ما تتواصل بقوة مع الجمهور كما وُجهت مآسي الضحايا التراجيديين في كل العصور التاريخية دائمًا إلى الجمهور

الحاضر أيضًا، وليس إلى الآلهة، فليس من المميز بالنسبة لزمن ليمنح أن يأخذ المشاهدون الشعارات التي تُقال على خشبة المسرح كي تصبح نصائح تعليمية موجهة لهم. غير أن المهمة الفنية تتكون من دمج كل هذا في الكون الخيالي بشكل غير لافت للانتباه قدر الإمكان بحيث تبرز مخاطبة الجمهور الحقيقي، والحديث خارج المسرحية كعنصر مشوش. يمكننا بهذا الصدد أن نعقد مقارنة بين الدراما في المسرح و"إطار" الصورة الذي يفصل الصورة عن الخارج، وفي الوقت نفسه يخلق تماسكًا داخليًا. إلا أن الفرق النوعي – ومعه الافتراضية المنهجية لانفصال الإطار في المسرح – يكمن في الحقيقة أن الأخير بخلاف الصور ذات الإطار (أو الفيلم المكتمل أو القصة المكتوبة) يقع "فعلا". فالواقعة الطويلة في الكلام قد تكون بسبب أن أحد الممثلين "جفَّ ريقه" على غير إرادته (على مستوى الواقع) أو أنه فعل ذلك متعمدًا (على مستوى التمثيل المسرحي)، الحالة الأخيرة فقط تنتمي منهجيًا إلى الحالة الجمالية للمسرح (للتمثيل)، أما في الحالة الأولى فإننا نتعامل مع "غلطة" عارضة في هذا العرض فقط لا تنتمي إليه مثلما لا ينتمي خطأ مطبعي إلى رواية.

هذا ما كان من أمر الحالة، كما تنطبق على المسرح الدرامي، حيث يجب التمييز بين "الموضوع المقصود" لـ"تمثيل المسرحي" وبين "العرض" العَرَضي بصورة إمبريقية (مهما كان حبنا للمسرحية الحقيقية التي يمكن أن تخطيء). المسرح ما بعد الدرامي هو أول ما يحول مستوى الواقع بشكل بصريح إلي مستوى "الممثل المشارك" – وهذا على المستوى العملي وليس النظري فحسب)، ويصبح اقتحام الواقع للمسرح موضوعًا، ليس فقط للتأمل (كما هي الحال في الرومانتيكية) بل للتصميم المسرحي نفسه. ويعمل هذا على عدد من المستويات، لكن بطريقة كاشفة من خلال استراتيجية و"جماليات عدم قابلية التيقن" بشأن وسائل المسرح الأساسية. في "قوة الجنون المسرحي" لفابر تظهر أنوار البيت في منتصف العرض بعد جهد مضن حقًا قام به المؤدون (تمرين احتمال من جروتوسكي). وأخذ الممثلون مقطوعو الأنفاس استراحة للتدخين وهم ينظرون إلى الجمهور. ومن غير المؤكد إن كان نشاطهم غير الصحي ضروريًا "حقيقة" أم تمثيلا على خشبة المسرح. ويصح نفس الشيء بالنسبة لكنس الأشياء المكسورة، وغيرها من الأعمال على خشبة المسرح، والتي تعد ضرورية وذات معنى من وجهة نظر عملية، لكنها تُدرك في ضوء انعدام إشارة العلامات المسرحية إلى الواقع على قدم المساواة مع الحوادث التي تُمثل بشكل أوضح على خشبة المسرح.

غالبًا ما تصحب خبرة الواقع، حقيقة عدم خلق أي وهم خيالي بخيبة الأمل بشأن التضاؤل، "الفقر" الواضح. تهتم الاعتراضات على هذا المسرح من جهة بملل الإدراك البنيوي بصورة نقية. هذه الشكاوي قديمة قدم الحداثة نفسها، وسببها فوق كل هذا الإحجام عن المشاركة في أنماط إدراك جديدة. من جهة أخرى، إننا ننتقد السطحية والابتذال التي تتسم بها الألعاب الشكلية بصورة نقية، لكن منذ أن قدَّم التأثيريون المروج التافهة بدلا من الموضوعات رفيعة المستوى ورسم فان جوخ كراس بسيطة، صار من الجلي أن السطحية، والوصول إلى أكبر قدر من البساطة يمكن أن يكوِّنا شرطًا جوهريًا لحدة أنماط الإدراك الجديدة، هنا أيضًا تأخرت جماليات المسرح عن الجماليات الأدبية. لقد تم الاعتراف الآن أن الوقائع التافهة في أعمال بيكيت ليست إلا تافهة، وأن تضاؤلها الجذري يجعل أبسط الأشياء تلمع، كما لو كان للمرة الأولى؛ كما تم الاعتراف بالمثل أن كولاج الكلمات الصرف والمشاهدة اليومية في الأدب المعاصر، تمثل خاصية جمالية في حد ذاتها، كما لا يزال من

الصعب القبول بأن مفهومًا شديد المحدودية للمسرح سيخلق توقعًا بأنه سوف يقدم لنا دومًا تمثيلا عاليًا للأمور البشرية، وأن المسرح مجرد فن الجسد، والفضاء، والزمن مثل النحت والعمارة.

الاعتراض الأكثر خطورة هو أن استراتيجيةً لاقتحام الواقع للمسرحية لا يسلبها فحسب خاصيتها الفنية "الأعلى" لكنه أيضًا مستهجن وغير أمين من الناحية الأخلاقية. يضع شيشنر تشويه فناني الأداء لأنفسهم على نفس المستوى مع "أفلام تعاطي المخدرات" سيئة السمعة ومشاجرات المبارزين بالسيوف في الأماكن العامة، لأن في كل هذه الحالات "يتم تحويل الكائنات الحية إلى عوامل رمزية. مثل هذا التحويل عملية وحشية، وأنا أدينها كلها بلا استثناء"(٥٧). سوف نعود فيما بعد إلى مشكلة تحويل الجسد إلى مادة دالة في فن الأداء. هنا نواصل تفكيرنا من خلال النظر في مسرح الواقع ما بعد الدرامي، النقطة الرئيسة ليست تأكيد الواقع كما هو (كما في حالة المنتجات الحسية لصناعة البورنو) لكن عدم الاستقرار الذي يحدث من خلال "عدم قابلية التيقن" سواء كنا نتعامل مع الواقع أو الخيال. وينبع الأثر المسرحي والأثر على الوعي كليهما من هذا الالتباس.

دائمًا ما كان يتم استبعاد الواقع جماليًا ومفهوميًا، لكنه كان يلتصق حتمًا بالمسرح، وعادة لا يعرض نفسه إلا من خلال عوارض السوء أو المنغصات، ولا تأخذ هذه الصورة الخاصة بالضرر الذي أصاب المسرح ورغبته في العادة شكل التيمة إلا من خلال شكل الأخطاء، المحرجة (تتصل بحكايات ونكات المسرح، ولعل تحليلها سيكون أمرًا شائقًا في هذا الضوء). إلا أن المسرح ممارسة تختلف عن أية ممارسة أخرى في أنها تجبرنا على معرفة "أنه لا يوجد حد قاطع بين العالم الجمالي والعالم غير الجمالي"(٥٨). يحتوى الفن دائمًا وبدرجات متفاوتة على خليط غير فني من الواقع، كما أن هناك بالعكس عوامل جمالية في العالم غير الفني (في الحرف اليدوية على سبيل المثال). هنا خاصية مميزة من خواص الجماليات بوجه عام تجعلنا نشعر بها، وهي الملاحظة المدهشة نوعًا ما، وهي أنه من خلال النظر عن قرب فإن العمل الفني – أي عمل فني، لكن لاسيما المسرح – يُقدم نفسه كمكوّن مصنوع من مواد غير جمالية. ويذكر موكاروفسكي أن العمل الفني:

> يُقدم نفسه في النهاية كـ"تراكم فعلي للقيم غير الجمالية ولا شيء سوى هذا التراكم بالضبط". وتظهر عناصر المنتج الفني المادية والطريقة التي تستخدم بها كوسائل إبداعية ببساطة، كموصلات للطاقات المتجسدة في القيم الجمالية. وإذا تساءلنا في هذه اللحظة أين تكمن القيم الجمالية، فسوف نعرف أنها تحللت في القيم غير الجمالية، وأصبحت لا شيء سوى الإشارة الموجزة للكلية الديناميكية لعلاقاتها المتبادلة(٥٩).

لو تجسد "الواقع" بهذا المعنى، في الجمالي لدرجة أنه لا يمكن إلا دخول الإدراك "كنفسه" من خلال عملية متواصلة من التجريد، فليس من السطحي القول بأن عملية المسرح الجمالية لا يمكن فصلها عن ماديتها غير الجمالية، بنفس الطريقة التي يمكن من خلالها التمييز بين الموضوع الجمالي المقصود، فكرة نص أدبي وبين مادية الورق والحبر. (لا، لم نَنْسَ عمق النظرة إلى مادية الكتاب هنا – ليس "رمي النرد" un coup de dés للارميه، وليست "المباعدة" espacement الضرورية لكل العلامات. لكن الفروق الأكثر تحديدًا بين

مادية علامات المسرح والعلامات المكتوبة ليست موضوعنا هنا)، فبينما الكرسي المكتوب علامة مادية أيضًا، لكنه حرفيًا ليس كرسيًا ماديًا. بالمقارنة (لابد أن تكفي هذه العبارة شديدة الأثر) فالمسرح "في نفس الوقت" عملية مادية – المشي والوقوف والجلوس والكلام والسعال والتعثر والغناء – و"العلامة على" المشي والوقوف والجلوس، إلخ، يحدث المسرح كممارسة دالة وفي الوقت نفسه واقعية تمامًا، فكل العلامات المسرحية أشياء حقيقية ماديًا في ذات الوقت، فالشجرة شجرة مصنوعة من ورق الكرتون، وأحيانًا أيضًا شجرة حقيقية على خشبة المسرح، الكرسي في مسرحية بيت ألفينج لإبسن كرسي حقيقي على خشبة المسرح لا يضعه المشاهد في كون الدراما الخيالي فحسب بل أيضًا في وضعه الزماني–المكاني الحقيقي فوق خشبة المسرح.

لتجريد العلامة المسرحية شديدة الأثر، وخاصيتها أنها – وهي ما تُنسى في الغالب – دائمًا "علامة العلامة" (إريكا فيشر–ليخته) نتيجتان مثيرتان للاهتمام. تشير الطبيعية الدالة للمسرح بطريقة معقدة إلى "تأسيس" المعنى بوجه عام، لأنه،

> باستخدام المنتجات المادية للثقافة [على حدة] على أنها علاماتها الخاصة، يخلق المسرح وعيًا بالخاصية السيميوطيقية لهذه الإبداعات المادية وبالتالي يحدد كل ثقافة على حدة بدورها كمنظومة من النظم المتباينة لتوليد المعنى[10].

لكن في الوقت نفسه يذكرنا المسرح دائمًا بالفضاء لطرق "جديدة" لإنتاج المعنى، والتي تتفرع من القواعد المرخصة رسميًا، فهي تدعو ضمنيًا ليس فقط أفعال الأداء التي تنقل معان جديدة لكن أيضًا أفعال الأداء هذه التي تأتي بالمعنى بطريقة جديدة، أو بالأحرى وضع المعنى نفسه في وضع التهديد.

ترتبط طبيعة هذا المسرح الدالة شديدة الأثر بطبيعته المجسمة "غير القابلة للتفسير" والتي لا تقل إرباكًا. ولا تصبح جماليات اقتحام الواقع ممكنة، إلا من خلال هذه الطبيعة الأخيرة فقط يكمن في تكوين المسرح أن الواقع الذي يتقنّع حرفيًا في المظهر الخارجي للمسرحي وبه يمكنه أن يعيده من السطح في أية لحظة. فبدون الواقع لا يوجد تمثيل مسرحي، التمثيل والحضور، والتمثيل المحاكي والأداء، وأوجه الواقع المثلة وعملية التمثيل نفسها، ومن هذا الانفصال البنيوي استقى المسرح المعاصر عنصرًا محوريًا من النموذج ما بعد الدرامي عن طريق تحويله جذريًا إلى تيمة، ومن خلال وضع الواقع على قدم المساواة مع الخيال. ليس الأمر في حدوث أي شيء "واقعي" كما هو، لكن استخدامه "العاكس لذاته" هو ما يميز جماليات المسرح ما بعد الدرامي. هذه الإحالة إلى الذات تجعلنا نتأمل قيمة غير الجمالي، وضرورته الداخلية و"في" الجمالي، وبالتالي التحول في مفهوم الأخير. لا يمكن فهم الجمالي من خلال تحديد المضمون (الجمال، والحقيقة، والمشاعر، وصبغ الأشياء بالصبغة الإنسانية، إلخ) لكن فقط – كما يبين مسرح الواقع – عن طريق "تخطي الحد الفاصل" عن طريق الانتقال، لا بين الشكل والمضمون، ولكن بين المقاربة "الواقعية" (المتصلة بالواقع) والتركيب "المثل على المسرح". وبهذا المعنى يُقصد بالمسرح ما بعد الدرامي مسرح الواقع؛ فهو مهتم بتطوير إدراك يتضمن – متحملا الخطورة – "الذهاب والإياب" بين إدراك البنية وإدراك الواقع الحسي.

عند هذه النقطة نشهد تحولاً تمر به كل قضايا الأخلاق والمعايير السلوكية من خلال جماليات المسرح، حيث هناك تعليق متعمد للخط الواضح بين الواقع (حيث يؤدي رصد العنف – مثلاً – إلى مشاعر المسئولية والحاجة إلى التدخل) و"الحادثة الخاصة بالشاهد". لذا، إذا كان صحيحًا أن "نوع الموقف" فقط هو ما يحدد أهمية الأحداث، وأن لحظة خبرة المسرح الجوهرية تتمثل في أن المشاهدين "أنفسهم" يحددون وضعهم أو موقفهم، فإن على كل منهم أيضًا أن يتحمل مسئولية طريقة مشاركته في المسرح. وبالعكس، فإن "التحديد" القبلي للموقف كـ"مسرح" (أم لا) لا يستطيع تحديد حالة الأحداث المعرضة للتهديد هنا. إلا أن دارسي المسرح حاولوا تعريف المسرح منذ البداية، وصنفوه باعتباره حادثة "خاصة بالشاهد"، إذ المعيار الوحيد الذي يمكن تطبيقه هو إذا كانت تحدث أمام جمهور ما أو من أجله. اعترض النقاد ومعهم حق على هذه المحاولة (المنظمة بشكل واضح) لتصنيف المسرح كحادثة "للمشاهدة" وبذلك لا يكون صالحًا طالما هناك افتراض بأن المشاهدة "غير مشكلة اجتماعيًا وأخلاقيًا"[٦١]. لكن بالنسبة للمسرح ما بعد الدرامي أصبح من الضروري إزالة هذا الاحتراز، وبالتالي أيضًا احتراز تعريفه. ففي برنامج التسلية المسرحي بفيتنام US ("الأمريكي أو "نحن") الذي قدمه بيتر بروك على المسرح وقعت حالة هياج تسبب فيها إحراق فراشة حية تمامًا. وأصبح اللعب بالواقع الآن ممارسة واسعة الانتشار بالنسبة للمسرح الجديد – في معظم الوقت ليس كاستفزاز سياسي مباشر لكن كتحوّل مسرحي لتيمات المسرح – ولذلك دور الأخلاق فيه.

عندما تحتضر الأسماك على خشبة المسرح، أو (يبدو) أن الضفادع تُسْحَق أو عندما يظل من غير المؤكد عن عمد، سواء كان أحد الممثلين يتعرض فعلاً للتعذيب بالصدمات الكهربائية أمام الجمهور (كما في حالة مسرحية "مَنْ يفصح عن أفكاري؟" لفابر)، فإن الجمهور قد يستجيب لهذا كما يستجيب لحادثة غير مقبولة أخلاقيًا، لتعبر عنها بطريقة أخرى، أي عندما يؤكد الواقع نفسه ضد الممثل مسرحيًا على خشبة المسرح، فإن ذلك ينعكس في صالة مقاعد الجمهور. عندما تجبر ممارسة التمثيل المسرحي المشاهدين على التفكير، فيما إذا كان عليهم الاستجابة للأحداث على خشبة المسرح باعتبارها خيالاً (أي جماليًا) أو باعتبارها واقعًا (مثلاً من الناحية الأخلاقية)، فإن تخطي المسرح للخط الفاصل للواقع يزعزع هذا الميل الطبيعي المحوري لدى الشاهد، وهو اليقين والاحتراز دون تفكير ما يقومون به كمشاهدين كسلوك اجتماعي غير مشكل. وتظهر مسألة المكان الذي يتحرك فيه الحد المتحرك بالضبط بين "المسرح" وواقع الحياة اليومية في مسار الأداء، غالبًا كـ"مشكلة" وبالتالي كموضوع للتصميم المسرحي في المسرح ما بعد الدرامي، وهذا بعيد تمامًا عن أن يكون عاملاً معروفًا يؤكده تعريف المسرح. مسافة المشاهد الجمالية ظاهرة من ظواهر المسرح الدرامي؛ لكن في أشكال المسرح الجديدة الأقرب إلى الأداء تهتز هذه المسافة بنيويًا بطريقة ملحوظة ومستفزة إلى حد ما. وأينما وقع هذا الاهتزاز المتزعزع للصور في المسرح ما بعد الدرامي، فإنه يُعْزى بخصائص "موقف" (بالمعنى المؤكد للمصطلح)، حتى في الحالات التي يبدو أنها تنتمي في النهاية إلى النوع المسرحي الكلاسيكي بتقسيمه الصارم بين خشبة المسرح وصالة مقاعد الجمهور.

١١. الحادثة/الموقف

لقد وصلنا إلى مستوى جديد من مسألة الاستخدام ما بعد الدرامي للعلامات المسرحية، عن طريق تحليل «مسرح ارنا» إلى خاصية الدالة ويميل نحو الإيماء الصامت، نحو عرض العمليات كما لو جعل الوقائع الغامضة معروفة بالنسبة لغرض غير معروف. لم يعد الأمر الآن مسألة تركيباتها الممكنة، وليس فحسب عدم قابلية التيقن بين المدلول (الواقع) والدال، لكن مسألة التحول الذي يحدث، عندما لا يمكن فصل العلامات عن تجسدها "العملي" في "حادثة" و"موقف" المسرح بوجه عام، عندما لا يُستقى القانون الذي يحكم استخدام العلامات من التمثيل "ضمن" إطار هذه الحادثة أو من شخصيتها كواقع معروض، لكن من النية لإنتاج حادثة تواصلية وجعلها ممكنة. في هذا المسرح ما بعد الدرامي للحوادث، إنها مسألة تنفيذ الأفعال الواقعية هنا والآن التي تحقق في نفس اللحظة التي تحدث فيها، دون أن تتحرك بالضرورة أية آثار للمعنى أو أثر ثقافي عظيم.

لسنا بحاجة لأن نشرح بالتفصيل أن المسرح بهذه الطريقة في خطر الاقتراب من "الحدث" غير المهم الخاص بالإعلانات وكلام العلاقات العامة. لا تهمنا هذه المشكلة هنا بقدر تشابهها اللاحق مع الوقائع وفن الأداء، فكلاهما يتميز بفقدان معنى النص وتماسكه الأدبي. كلاهما يعمل على العلاقة المادية والعاطفية والمكانية بين المثلين والمشاهدين وتسبر أغوار إمكانيات المشاركة والتفاعل، وكلاهما يركز على الحضور (الفعل في الواقع) في مقابل إعادة العرض/التمثيل (محاكاة الخيال)، والفعل في مقابل النتيجة. وبالتالي يُعرِّف المسرح كعملية وليس كنتيجة نهائية، كنشاط الإنتاج والحدث بدلا منه كمُنتج، كقوة إيجابية (energeia) وليس كعمل (ergon). وفي هذا تستمر موتيفة الحادثة، تحقق انتقال المسرح إلى الاحتفال والجدل والعمل الجماعي والبيان السياسي — باختصار إلى الحادثة — عن طريق الطليعيين الكلاسيكيين بطرق متعددة. إلا أن وظيفة العمليات ومعناها التي قد تبدو لأول وهلة أنها متكافئة تغير بعمق السياق التاريخي. فلو كانت هناك مناقشات سياسية في المسرح الثوري الروسي قبل العرض ورقصات بعده، فإن هذه التوسعات في حدود "الخبرة المسرحية" عبارة عن نتيجة منطقية للتسييس الكامل لكل مناحي الحياة في ذلك الوقت. تدفع الرغبة المستقبلية والدادية والسيريالية، من خلال مفهومها عن فن النشاط (السياسي)، في "إعادة تقييم" جذرية "لكل قيم" الحضارة وثورة أساسية لكل الظروف الاجتماعية. في سياق "منطق إنتاجها" مختلف (Logik ihres produziertseins, Adorno)، لابد من فهم أهمية "نفس" السمة الأسلوبية نحو فن الحادثة بصورة مختلفة تمامًا في المسرح ما بعد الدرامي عن الإجراءات المتشابهة سطحيًا في الجماليات الطليعية في بدايات القرن العشرين. واليوم لا يوجد المركز النشط لفن النشاط (السياسي) في المطالبة بتغيير العالم الذي يتم التعبير عنه، عن طريق الاستفزاز الاجتماعي، لكنه في إنتاج "الحوادث" و"الاستثناءات" ولحظات "الانحراف".

والواقعة أيضًا في صورتها الأمريكية على وجه خاص لم تكن مبدئيًا فعلا احتجاجيًا سياسيًا، لكنها، وكما يشير الاسم ببساطة اختلال في الحياة اليومية التي تُدرك كروتين عن طريق الحقيقة بأن "شيئًا ما حدث": المسرحة كاختلال وتفكيك أو كليهما — "ما يُسمى وراءه هي الفجوة في توالي [الوقائع]"[٦٢]. قاد عدد من الفرق المسرحية الأمريكية الطريق في

هذا الاتجاه في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، بينما كانت لا تزال الدعاوى السياسية ونوايا الثورة الثقافية تلعب دورًا. كما كشفت فرق، مثل المسرح الحي، وفرقة الأداء، وفرقة ذي ووستر، ومسرح سكوات، وغيرها الكثير عن أشكال مسرحية أشبه بالواقعة، حيث يُفَضَّل الحضور وفرص التواصل على الأحداث المُمثَّلة. فيمكننا أن نستشهد بعروض لمسرح سكوات، حيث يتم وضع الجمهور في دكان ذي نوافذ كبيرة، ويجمع المؤدون مع عرضهم للنص الشفوي كل أنواع الأنشطة بينما يشاهد جمهور آخر بشغف ممثلين وجمهور من خلال نوافذ الدكان من الشارع. من المؤكد أن هناك دائمًا عنصر حرب ضد الجمهور متنازع عليه في أشكال المسرح هذه، ضد إدراكه "الآلي"، كل شكل من أشكال الفن الذي ينتج أنماطًا جديدة من الإدراك تشن هذه الحرب. إلا أن أشكال المسرح هذه استدعت أيضًا إمكانية فصل المسرح الجديد عن تلك الأشكال السياسية، التي هيمنت على المشهد التجريبي منذ المسرحيات الطليعية التاريخية وحتى الستينيات، أي التواصل المسرحي ليس بصفة أساسية كـ"مواجهة" مع الجمهور لكن كانتاج لمواقف لـ"مسألة الذات" و"اكتشاف الذات" و"الوعي بالذات" لدى كل المشاركين. أما مسألة ما إذا كان هذا يمثل عملية مضادة للتسييس، وانسحابًا فعالا لفترة قصيرة فقط، أو فهمًا متغيرًا لما يمكن أن تكون عليه السياسة في المسرح فلن تُحلَّ هنا.

غالبًا ما يتحدث الناس عن "الحدث" كشيء لا يجب أن يفوتهم، لكن المصطلح الفلسفي "الحدث" (Ereignis) لا يشير كثيرًا إلى الاكتساب وتأكيد الذات لكن إلى لحظة عدم إمكانية القياس أو الحكم. ويجمع هايديجر الراحل معنى مفهوم "Ereignis" مع اللعب بالألفاظ الذي كان أساسًا Ent-eignis أي نوعًا من عدم الاكتساب. يزيل الحدث اليقين ويسمح بوقوع خبرة نوع من عدم الإتاحة Indisponibility ومع استحضار المسرح لـ"حُدثيته" الحقيقية لصالح الجمهور وضده، فإنه يكتشف قدرته ليس كنوع من الحدث الاستثنائي، لكن كموقف استفزازي لكل المشاركين. ولهذا السبب وضعنا مصطلح "الموقف" إلى جوار مصطلح "الحدث" الأكثر شيوعًا. ويُقصد من هذا المفهوم استحضار سياق تحويل الموقف إلى تيمة معينة في الفلسفة الوجودية (ياسبرز، وسارتر، ومارلوبونتي). يصف مصطلح الموقف هنا مجالا غير مستقر من الاختيار الممكن والقسري في آن واحد، إلى جانب إمكانية التحول الافتراضية للموقف. ويضعنا المسرح بصورة مراوغة في وضع لم نعد "نواجه" فيه المُدرَك ببساطة لكننا نشارك فيه، وبالتالي نقبل أننا فيه – كما أكد جادامر عن "الموقف" – بطريقة "نعجز فيها عن أن يكون لدينا أية معرفة موضوعية عنه"[13]. وبعيدًا عن شرح سارتر لمفهوم الموقف، فإن المصطلح يستدعي إلى الذهن أيضًا الحالاتيين Situationists الذين كانوا مهتمين بممارسة في قلبها "بناء المواقف" (جاي ديبورد). وبدلا من العوالم الوهمية التي يتم استخدامها صناعيًا، ارتفع شأن الموقف المبني من مواد مجسمة من الحياة اليومية، بيئة متحدية خُلقت لفترة زمنية معينة في سياقها، يمكن أن يصبح الزوار نشطين ويكتشفون أو يطورون إمكانياتهم الخلاقة الكامنة. وأخيرًا وليس آخرًا، كان الهدف أيضًا تحقيق مستوى أعلى من الحياة العاطفية بهذه الطريقة[14]. حاولت إجراءات الحالاتيين مثل أشكال المسرح التي لها خاصية الحدث ومثل أفعال السيرياليين قبلهم – على سبيل المثال، إلى جانب

المواقف المبنية، "الانجراف" (dérive) أو الحضرية الموحّدة " (unitary urbanism) – استفزاز نشاط المشاهدين بهدف سياسي وهو تثوير الحياة الاجتماعية.

ويعرف إرفينج جوفمان الموقف:

> "أعني بمصطلح الموقف الاجتماعي البيئة المكانية الكاملة التي يصبح أي شخص يدخل فيها عضوًا بالجماعة الحاضرة (أو التي تصبح عندئذٍ حاضرة). وتبدأ المواقف، عندما تحدث المراقبة المشتركة، وتسقط عندما يغادر الشخص قبل الأخير"[65].

المسرح الذي لم يعد خاصًا بالمتفرج أو المشاهد، بل موقفًا اجتماعيًا يتفادى الوصف الموضوعي، لأنه يمثل بالنسبة لكل فرد من المشاركين خبرة لا تتطابق مع خبرة الآخرين. ويحدث قلبٌ للفعل الفني الموجه نحو المتفرجين الذين يشعرون بحضورهم، وفي الوقت نفسه يُجبرون على الصراع الافتراضي مع صناع هذه العملية المسرحية، فماذا يريدون منهم؟ بهذه الطريقة تصل حركة ضمن الفنون البصرية إلى المسرح، أي القلب من العمل إلى العملية كما بدأه مارسيل دوتشامب باستخدام مكان "حقيقي" للتبول. فليس للشيء، الجمالي أي مادة تقريبًا، بل يعمل بمثابة مثير ومحفز وإطار لعملية ما من جانب المتفرج. ودخل عنوان "ليس هناك، هنا" لبارنيت نيومان الذي حوّل حضور المتفرج الذي يواجه الصورة إلى تيمة معينة إلى المسرح. ولا يمكن اعتبار سوزان ك. لانجر محقة في اعتبار كسر "الجدار الرابع" باعتباره عملا "مدمرًا فنيًا" من حيث المبدأ إلا بمعنى مسرح " الوهم الدرامي" التقليدي، لأنه وكما أشارت "كل شخص يصبح واعيًا، لا بحضوره فحسب، بل أيضًا بحضور الناس الآخرين، وبحضور المنزل، وخشبة المسرح، والتسلية المستمرة"[66]. وهنا بالضبط تكمن بالنسبة للمسرح ما بعد الدرامي فرصة لأي تغير في الإدراك.

يصبح المسرح "موقفًا اجتماعيًا" يدرك فيه المشاهد أن ما يمر به أو بها، لا يعتمد - فحسب - على نفسه أو نفسها لكن أيضًا على الآخرين. ويمكن أن ينقلب النموذج الأساسي للمسرح بالفعل فيما يتصل بحضور دور المشاهد. فالمخرج يووى منجل مثلا يقوم ببروفة لقصة مع مؤديه، بحيث لا يتم أداء الحدث على الإطلاق بل تُعرض "نتيجته" في نافذة دكان تعمل بمثابة مسرح، وبعد عملية الانخراط الشديدة في الشكلات الاجتماعية لجزء معين من البلدة، تُخْتَرع "قصة" تشير إليها، ويتآلف المؤدون بكثافة مع دورهم، في القصة الخيالية يُقتل شخص ما، ويظهر الأصدقاء المصدومون والأقارب المكلومون والقاتل، وباقي المشاركين في هذه القصة في الدكان مثل الشهود، ويقوم مؤدٍ بدور الجثة. يُفْتَح باب الدكان، ويتكون العرض نفسه من المشاهدين، الذين يدخلون الدكان و"يسألون" المثلين بشكل فردي عن قصتهم وعن آرائهم ومشاعرهم، والاشتراك معهم في تجاذب أطراف الحديث. يحصل المشاهدون منطقيًا على المسرحية التي "يستحقونها" بصورة فردية من خلال نشاطهم ورغبتهم في التواصل. وعاد المسرح مرة أخرى إلى المتفرج مقتفيًا أثر الفن التشكيلي. وإذا كان هناك بعض الناس، الذين لم يعودوا يريدون أن يطلقوا اسم المسرح على مثل هذه الممارسة، فإننا لا يجب أن نتردد في الرجوع إلى بريخت الذي اقترح ساخرًا أن الناس الذين لا يرغبون في أن يطلق اسم "مسرح" على أشكاله الجديدة، فإن بإمكانهم أن يطلقوا عليها اسم "مرسح".

الهوامش :

(٠) هذه ترجمة الفصل Panorama of the Postdramatic Theatre: من كتاب:
Lehmann, Hans-Thies. Postdramatic Theatre. Trans. & with Intro Jürs-Munby, Karen. London & New York: Routledge, 2006.

(1) B. Brecht, 'A Short Organum for the Theatre', in Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic, ed. and trans. by John Willet, London: Methuen, 1974 [1964], p. 183.

(٢) مقتبس وفقًا لـ W.G. Müller, 'Das Ich im Dialog mit sich selbst: Bemerkungen zur Struktur des dramatischen Monologs von Shakespeare bis zu Samuel Beckett', in Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistegeschechte, vol. 56, no. 2, Stuttgart, 1982, pp. 314-33 هنا p. 333.

(3) J. Mukařovsky, Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, p. 32ff.

(4) Schechner, Performance Theory.

(٥) انظر: J. Jacquot, Le Théâtre moderne depuis la deuxième guerre mondiale, Paris: CNRS, 1973, p. 78.

(6) Jean Genet, 'L'Étrange mot d'urbanisme', in Œuvres complètes, vol. 4, Paris: Gallimard, 1968, p. 9ff.

(7) 'Le dialogue avec la mort est ce qui donne a l'œuvre d'art sa véritable dimension.' Borie, Le Fantôme, p. 272.

(٨) السابق.

(٩) قارن بكتاب Lehmann, Theatre and Mythos حيث ورد مصطلحا ما قبل الدرامي وما بعد الدرامي.

(10) T. S. Eliot, 'A Dialogue on Dramatic Poetry', in Selected Essays, London: Faber and Faber, 1932, p. 35.

(11) R. Steinweg (ed.), Brechts Modell der Lehrstücke: Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976, p. 105.

(12) T. Kantor, 'The Zero Theatre' (1963), in T. Kantor, A Journey through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944-1990, ed. and trans. by M. Kobialka with a critical study of the Tadeusz Kantor's Theatre by M. Kobialka, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1993, pp. 63-4. انظر أيضًا في نفس المجلد Kantor's manifesto 'The Autonomous Theatre' (1956/63), pp. 42-50.

(١٣) السابق.

(١٤) السابق.

(١٥) السابق.

(١٦) السابق.

(17) Borie, Le Fantôme, p. 258.

(18) Kantor, A Journey through Other Spaces, p. 124.

(19) Georg Hensel, in Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15 June 1995. لوصف وتحليل أكثر شمولاً لعروض الأداء بالإنجليزية انظر M. Kobialka's 'Critical Study of Tadeusz Kantor's Theatre', in Kantor, A Journey through Other Spaces, p. 269-86.

(٢٠) السابق.

(21) انظر Kantor's 'Annexed Reality', في السابق p. 71-6, and 'Reality of the Lowest Rank' (1980), في المرجع السابق p. 117-24.

(22) T. Kantor, Theatre des Todes, Die tote Klasse, Wielpole-Wielpole, ed. by W. Fenn, Institut für Moderne Kunst Nürnberg, Zirndorf: Verlag für moderne Kunst, 1983, p. 115.

(٢٣) السابق، p 114

(24) Kantor, A Journey through Other Spaces, p. 113.

(٢٥) السابق، p 113-114

(26) Kantor, Theatre des Todes, p. 257.

(27) Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21 August 1989.

(٢٨) هذه الكلمة مشتقة من كلمة 'isotonos' اليونانية، ومعناها متساوٍ في توتره أو نغمته. ويستخدم الاصطلاح في العلم لوصف السوائل ذات نفس الضغط الأزموتي أو تركيز الجزئيات.

(٢٩) انظر C. Asman, 'Theater und Agon/Agon und Theater: Walter Benjamin und Florens Christian Rang', Modern Language Notes, vol. 107, no. 3, 1992, pp. 606-24; أيضًا عن الصورة المركبة الكاملة للنقاش حول مصطلح النزال أو الصراع ، Primavesi, Kommentar, p. 254ff.

(٣٠) انظر G. Banu, Klaus Michael Grüber: ... il faut que le théâtre passe à travers les larmes ..., Paris: Editions du Regard, 1993.

(٣١) انظر Hans-Thies Lehmann, 'Antiquité et modernité du drame', in Banu, Klaus Michael Grüber, pp. 201-6.

(32) F. Wille 'Zweilicht der Freiheit', in Theater Heute, no. 9, 1995, pp. 4-7, النص المنشور في السابق, pp. 50-5.

(33) Schechner, Performance Theory, p. 185.

(34) B. Waldenfels, Sinnesschwellen: Studien zur Phänomenologie des Fremden 3, Frankurt am Main: Suhrkamp, 1999, p. 138.

(35) Birgit Verwiebe, '"Wo die Kunst endigt und die Wahrheit beginnt": Lichtmagie und Verwandlung im 19. Jahrhundert', in U. Brandes (ed.), Sehsucht: Über die Veränderung viseuller Wahrnemung, Göttingen: Steidl Verlag, 1995, p. 90.

(٣٦) السابق، p. 85

(37) Stephan Oettermann, 'Das Panorama: Ein Massenmedium', السابق p 80.

(38) Fuchs, The Death of Character, p. 106.

(٣٩) السابق، p. 107.

(40) Emmanuel Kant, Critique of Judgment, trans. by J. C. Meredith, Oxford: Clarendon Press, 1952, pp. 175-6 (par. 49).

(٤١) السابق، pp. 177-8.

(42) TAT-Zeitung [Journal of Theater am Turm], Frankfurt am Main, February 1991.

(٤٣) انظر M. Foucault, The Order of Things, London: Routledge, 2001.

(44) H. Goebbels and H.-T. Lehmann, 'Gespräch', in W. Storch (ed.), Das szenische Auge, Berlin: Institut für Auslandsbeziehungen, 1996, p. 76ff.

(٤٥) قارن Primavesi, Kommentar.

(٤٦) انظر Lyotard, The Postmodern Condition, 1984.

(47) E. Varopoulou, 'Musikalisierung der Theaterzeichen', محاضرة ألقيت في الأكاديمية الصيفية الدولية الأولى في Frankfurt am Main, August 1998, مخطوط غير منشور .

(٤٨) السابق.

(٤٩) السابق.

(٥٠) السابق.

(51) 'Gespräch mit Paul Koek', كتيب Theater der Welt 1996, ترجمه عن الإنجليزية Bettina Funcke.

(52) Varopoulou, 'Musikalisierung'.

(53) S. Mallarmé, Œuvres complètes, p. 304 (التأكيد من المؤلف)

(54) R. Koepfer, 'Das Theater des Sinn-Erfüllung: DOUBLE & PARADISE vom Serapionstheater (Wien) als Beispiel einer totalen Inszenierung', in Fischer-Lichte (ed.), Das Drama und seine Inszenierung, Tübingen: Niemeyer, 1985, pp. 199-218.

(55) Renate Lorenz, 'Jan Fabres "Die Macht der theatralischen Torheiten" und das Problem der Aufführungsanalyse', رسالة دبلومة , Giessen, 1988.

(56) Waldenfels, Sinnesschwellen, p. 112ff. (التأكيد من المؤلف).

(57) Schechner, Performance Theory, p. 170.

(58) Jan Mukařovsky, Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, p. 12.

(٥٩) السابق، p. 103 (التأكيد من المؤلف).

(60) E. Fischer-Lichte, The Semiotics of Theatre, trans. by J. Gaines and D. L. Jones, Bloomington: Indiana University Press, 1992, p. 141.

(61) S. Böhnisch, 'Gewalt auf der Bühne – Kritik eines Paradigmas', in J. Berg, H.-O. Hügel and H. Kurzenberger (eds), Authentizität als Darstellung, Hildesheim: Universität Hildesheim, 1997, p. 122-3, هنا p. 127.

(62) 'Gesucht: die Lücke im Ablauf' – اقتباس من Heiner Müller's 'Description of the Picture'.

(63) H.-G. Gadamer, Truth and Method, trans. and ed. by G. Barden and J. Cumming, New York: Crossroad, 1986, p. 269.

(64) G. Berreby (ed.), Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste, Paris: Editions Allia, 1985, p. 616. كتب Guy Debord في البيان المؤسس للحالاتيين العالميين: 'Notre Idée centrale est celle de la construction de situations, c'est à dire la construction concrète d'ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité passionelle supérieure.'

(65) J. Ritter and K. Gründer (eds), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Basel: Schwabe Verlag, 1995, vol. 9, column 936.

(66) Susanne K. Langer, Feeling and Form, New York: Charles Scribner's Sons, 1963, p. 318.

الدراما البولندية المعاصرة وما بعدها

هناء عبد الفتاح

لنتخيل بلدا يملك مكانين وحيدين فقط يمكن للناس أن يجتمعوا فيهما بحرية، دون أن يقصدوا السلطات طالبين السماح لهم بارتيادهما؛ إنهما: المسرح وأماكن العبادة. "(...) عندئذ يتساوى الممثلون برجال الدين. ويحاول كتاب الدراما أن يرسموا للأمة معالم الطريق للوصول إلى هذه الحرية. إن معظم هؤلاء الكتاب لا يعيش على أية حال في وطنهم الأم، إنهم مهاجرون، ويكتبون بعيدين عن مسرحهم وجمهور وطنهم. إنهم حتى لا يتمكنون من مشاهدة عروض افتتاح مسرحياتهم"[1].

كانت هذه حال بولندا في النصف الأول من القرن العشرين. ربما كانت الدراما المسرحية البولندية في بلدان أوروبية أخرى أكثر أهمية من وجودها في موطنها الأصلي بولندا، حيث كتبت بأقلام كتاب طليعيين بولنديين من أمثال: "فيتولد جومبروفيتش"، و"سوافومير مروجيك"، و"س. إيجانتسي فيتكييفيتش"، لتقدم في ما بعد في الوطن الأم بعد تحرير بولندا على أيدي مخرجين ومصلحين ومنظرين مسرحيين طليعيين من أمثال: "ييجي جروتوفسكي" و"تادووش كانتور — Tadeusz Kantor" و"يوزيف شاينا — Jozef Szajna" و"ييجي ياروتسكي — Jerzy Jarocki" و"كونراد سفينارسكي — Konrad Swinarski" و"أنجي فايدا — Andrzej Wajda" و"كرستيان لوبا — Krystian Lupa" وغيرهم.

كانت هذه رسالة خاصة تؤكد لنا أنه لكي تتأسس الحرية في مجتمع، ينبغي على مثقفيها من كتابها وشعرائها أن يضعوا هذا الأمر برمته من واجباتهم الوطنية ومسئولياتهم القومية. ومن أمثال هؤلاء كان: الشعراء الرومانتيكيون الذين كانوا يعيشون في فترة احتلال بولندا في نهايات القرن الثامن عشر وطوال القرن التاسع عشر، عندما كانت بولندا فاقدة لهويتها ووطنها، وقد اقتسمت الوطن إمبراطوريات ثلاث: الروسية والبروسية والنمساوية، واستباحته لنفسها.

أما مؤلفو الدراما البولندية المعاصرة الجديدة فيشغلون الأماكن الشاغرة التي وجدت إثر صمت كبار الكتاب، فأولئك المؤلفون المسرحيون الجدد المذكورون على مختلف اتجاهاتهم المسرحية الجديدة، إنما يضعون ملامح أساسية لأهم إنجازات الدراما البولندية المعاصرة، بل تكتسب هذه الدراما مكانها اللائق والمناسب لها بعد انتهاء "السنوات الست العجاف": "سنوات الحرب العالمية الثانية"، فتمنح عطاء خصبا من الدرامات المسرحية بمختلف أنواعها وأجناسها، وتستعيد المتفرج إلى معبد المسرح بفضل جدية هذه الأعمال الدرامية وأهميتها، وعمق مضامينها، وتميز أشكالها، وصيغها الجديدة.

الدراما البولندية في مرحلة ما بعد المعاصرة[٢]

"الدرامات قصيرة، لكنها زاخرة بمضامينها، إنها وثيقة لأزماننا"[٣]

في السنوات الأخيرة نلاحظ أن ثمة رأيا يدور حول أزمة النقد البولندي المعاصر، تتلخص في أنه بحلول عام ٢٠٠٠ ظهرت في بولندا موجة نصوص درامية تتحدث عن قيم بولندية جديدة، لم ينتبه إليها النقاد البولنديون المحدثون.

وعلى الرغم من هذا التجاهل المتعمد أو غير المتعمد من هؤلاء النقاد فإن هذه النصوص المسرحية تثير حالة من التوهج والتلق، بل وترغم قارئها المتخصص وغير المتخصص على التفكير في ما تطرحه، وتثير الجدل حولها. هذه الدرامات المعاصرة تشير في مضامينها إلى الظرف التاريخي المعاصر لبولندا الجديدة في ظل نظام سياسي واقتصادي عالمي جديد، انتهت أوروبا فيه من انقسام في انتمائها إلى معسكرين اثنين: معسكر شيوعي، كان يمثل فيه الاتحاد السوفييتي قطبه الأول في شرقي أوروبا وكانت بولندا أحد أجزائه، ومعسكر رأسمالي تهيمن عليه أمريكا ويمثل قطبه الثاني. وبعد القضاء على المعسكر الشيوعي، عندما وقفت حركة التضامن العمالية في بولندا التي انضم إليها المتعلمون والمثقفون البولنديون في الثمانينيات من القرن الماضي، قضى على تبعية بولندا للمعسكر الشيوعي، وأشعلت بولندا بثورتها ثورات أخرى قضت على النظام الشيوعي في البقية الباقية من بلدان أوروبا الشرقية، لتكسر حائط برلين، وتعلن بهذا انضمام شرق ألمانيا إلى غربها، وتصبح عاصمة واحدة لألمانيا الاتحادية، وتعلن عن بذور نشأة الاتحاد الأوروبي. هذا التغير الذي حدث، وتسبب عنه سيطرة قطب واحد – هو أمريكا – على مقدرات دول العالم، خلق بدوره ثقافة استهلاكية جديدة تمثل الثقافة الغربية وهيمنتها على العالم.

إن جميع هذه الظروف أثرت بجدليتها في تشكيل النوعية المسرحية الجديدة الغربية، وقد أثرت بنموذجها الأمريكي في الدول الأوروبية، ومن بينها الثقافة البولندية، تمثلت في الدراما البولندية الجديدة التي نطلق عليها بـ" **الدراما البولندية في مرحلة ما بعد المعاصرة**". هذه الدرامات الجديدة تعكس بوضوح ما حدث للبولنديين في السنوات الأخيرة على المستوى الاقتصادي والاجتماعي. إنها تتحدث عن بولندا بطريقة أكثر عمقا من أبواق أجهزة الإعلام. وتحيا هذه الدراما البولندية الجديدة تحت وطأة ظروف الضغوط الزمنية

والمكانية الجديدتين اللتين أحالت هذه الدرامات إلى درامات مغامرة في تقديم موضوعات أكثر جرأة من السينما البولندية التي تتغذى في معظمها على فتات السينما التجارية، اللهم إلا استثناءات قليلة.

تكتشف في هذه الدراما البولندية الجديدة شهادات على الواقع البولندي، نصوصا، تخترق ما تحت الجلد، وتتوغل فيها بحثا عن الحقيقة "الداخلية" منها و"الظاهرية". مؤلفوها يؤلمهم ما يحدث من حولهم، ويعبرون عنه بشكل مباشر، ولكن برؤية فنية قد لا تكون مكتملة حتى النهاية.

ظهرت هذه الدرامات في لحظة تتسم بخصوصيتها في نهايات القرن العشرين وبدايات القرن الواحد والعشرين، وتعكس بشكل رئيسي حالة القلق التي تنتاب المجتمع البولندي المعاصر من جراء حالة "Fin de siecle" الجديدة[1]، وتتشكل موضوعات هذه الدرامات المسرحية من غزو العدمية وحالة التشاؤم اللتين تعرضتا لمختلف ميادين الحياة في بولندا، وفثاته، وذلك العنف السائد، الذي سيطر على مخيلة الجماهير، وتلك الأزمة الأخلاقية المرتبطة بالروابط العاطفية والأزمات الأسرية داخل هذا المجتمع، وذلك الإحباط الذي انطبع داخل وجدانات الشعب البولندي من اكتشافه حقيقة الرأسمالية، ونموذج السوق الحر، وهيمنة الطبيعة الاستهلاكية باعتبار كل ذلك نموذجا ممثلا للحياة والواقع، فضلا عن سقوط الرموز العليا وعلى رأس قائمتها: "الكنيسة".

إن الصياغة المسرحية تحمل في فحواها ملامح الواقع الحياتي، الذي يحاول أن يصفه: بالتمزق، والغليان، وفي كثير من الأحيان متهرئ وغير منطقي. فالسخرية اللاذعة ترتبط بها التراجيديا، واللمحات الكوميدية بمشاهد الشر المفزعة، والشاعرية باللغة الصاخبة. أما الموضوعات المعروضة هنا فليست بالأهمية بمكان، فيحاول مؤلفو هذه الدرامات أن يتكلموا – قبل كل شيء – عن الناس، الذين يحيون تحت ظروف الحضارة الحديثة الضاغطة. وجزء من هذه الأعمال هو مجرد مشروع لتقديم أعمال درامية، والجزء الآخر منها مجرد سيناريوهات فيلمية، تتكيف لتتعامل مع خشبة المسرح. وعلى الرغم من ذلك فإننا نشاهد من هذه الأعمال المشحونة بالغليان، نصوصا درامية في معظمها – ربما تكون غير مثالية – إلا أنها أعمال يمكن أن نشاهد من خلالها بولندا المعاصرة، بولندا اللحظة الراهنة، أكثر من نصوص مسرحية غربية جيدة الصنع، تتحدث عن عالم آخر وعن قضايا أخرى.

وللدفاع عن هؤلاء المؤلفين البولنديين الجدد نجد أن ثمة حقيقة تقف بجوارهم، وهي أنه لم يكن هناك من بينهم من درس الكتابة الدرامية دراسة أكاديمية، لأن هذا النوع من الدراسة لا يوجد في بولندا. أما الارتباط بالمسرح المحترف فيوجد مخرجان فقط هما: "**يان كالاتا** – Jan Kalata" و"**ميخاو فالتشاك** – Michal Walczak". والبقية الباقية منهم يمتهنون مهنة المسرح، وليس لهم أية علاقة بخشبة المسرح. أحد هؤلاء المؤلفين الجدد "**كشيشتوف بيجو** – Krzysztof Bizio" وهو معماري. ومؤلف آخر هو "**إنجمار فيلاكيست** – Ingmar Villqist" مؤرخ للفنون، ومؤلف ثالث " **ماريك موجيليفسكي** – Marek Modzelewski" طبيب. أما المؤلفون "**ماريك سارامونوفيتش** – Marek

"Saramonowicz" و"بافيل سالا – Pawel Sala" و"بجيميسواف فويتشيك – Przemyslaw Wojcieszak" فهم كتاب سيناريوهات أفلام. يعمل المؤلف الحداثي "ماريك بروخنيفسكي – Marek Pruchniewski" في القرية مسئولا عن مكتبتها، والمؤلف "بافيل يوريك – Pawel Jurek" يكتب سيناريوهات عن روايات للتلفزيون. إنهم جميعا لا يمثلون وحدة متجانسة، أو جيلا متجانس الأهواء والرغبات، ولا حتى وحدة فنية شديدة الانسجام. يختلفون في أعمارهم الزمنية، والتجربة، والممارسة، في نظرتهم للواقع الحياتي اليومي. وما يربطهم فقط هو موقفهم من الملاحظة الواعية للواقع البولندي المعاش؛ ومراقبتهم له من الخارج، باحثين كل منهم عن مكان له داخل هذا الواقع عبر ممارسة الكتابة المسرحية.

فما يكتبونه لا يذكرنا بشيء مثيل له في الكتابة المسرحية لما قدم فوق خشبات المسرح البولندي حتى اليوم. إنهم لا يشيّدون في كتاباتهم نموذجا للواقع الجروتوسكي الساخر الذي ظهر في كتابات كتاب بولنديين طليعيين سابقين من أمثال: "فيتكاتسي"[*] و"جومبروفيتش"[٦] أو "مروجيك"[٧]، ولا يبدعون درامات قومية تاريخية تتسم بالاستعارة والرمز كما سطرها بأقلامهم الكتاب الرومانتيكيون البولنديون[٨]، بل يتجاهلون كل ما يطلق عليه التراث الأدبي القومي البولندي ويحاولون أن يعبروا عن أنفسهم، وعن الوسط الذي ينتمون إليه في ما يكتبون وبشكل تفصيلي، وربما تمثل هذه الكتابات – وللمرة الأولى – تلك التعددية في تنوع الثيمات والموضوعات المطروحة بهذا القدر من الاتساع في تاريخ الدراما البولندية. ولا تعتبر كتاباتهم مجرد نسخ متكررة من أطروحات الإبداعات الدرامية لملف الدراما القاسية والموجعة إلى حد الألم التي يكتبها الكتاب الألمان والبريطانيون المعاصرون، على الرغم من أن "ساره كين – Sara Ken" و"ماريك رافينيه – Marek Rawini" يستخدمان مثل الكتاب البولنديين المعاصرين لغة وثيمات وموضوعات تتسم بالفحش والغلظة والقسوة. فالموضوع الأثير لدى هؤلاء الكتاب هو استحواذ فكرة نمط الحياة الاستهلاكية، التي أصابت المجتمع الغربي، واستعاره المجتمع البولندي فأصابه في مقتل. فكتابة الدراما البولندية المعاصرة والآنية تنبع من واقع آخر، ولا تغلب عليها الكثير من القضايا والمشاكل التي تمثل نمط الحياة الغربية، ولكن تكمن أهميتها في أنها مؤثرة وفاعلة ومرتبطة بهذا المجتمع البولندي وتناقضاته، ليس فقط من الناحية المادية فحسب، ولكن من الناحية الأخلاقية والروحية.

أما النقد ذو التيار المحافظ فقد استخدم في تطبيقاته النقدية في سنوات التسعينيات حول هذه الدراما الجديدة من بين مصطلحاته النقدية: "ليس هذا مراعيا للذوق" أو "هذا منافٍ للأخلاق" في مختلف أنواع الفنون: الفيلمية، والعروض المسرحية، والفنون التشكيلية وحتى في تناوله للكتب، التي كانت تطرح – فضلا عن الفنون المذكورة – لوحة للواقع غير المتقنع والخالي من "التجميل" (الماكياج). فكان مخلا للذوق ذلك العرض المسرحي "الشراء وممارسة الجنس" للكاتب المسرحي "رافينهيل – Ravenhilla" وكان يتعرض لاختراق التابو والتحدث عن قضايا مثل الجنس والاغتصاب في المجتمع، والذي تعرض لقضايا

الجنس، ونمط الحياة الاستهلاكية، وكان منافيا للذوق في العرض المسرحي الذي قدمه المخرج البولندي المعاصر "**كشيشتوف فارليكوفسكي** – Krzysztof Warlikowski"، حيث تعرض أمام أعيننا فوق الخشبة قضايا مثل العُري، والعنف، والاعتداء الجسدي، وغيرها من الموضوعات التي كان يعتبر تقديمها فوق الخشبة محرما أو منافيا للأخلاق، فضلا عن موضوعات أخرى تتناولها في مسرحياتها الكاتبة "**كاتاجينا كوزيرا** – Katarzyna Kozera" حيث قبح الجسد الإنساني موضوعها الأساسي الذي تدور حوله مسرحياتها، فضلا عن درامات معاصرة أخرى كتبها كاتب بولندي آخر هو "**إنجمار فيليكيستا**" تتحدث بصراحة عن حب الشذوذ الجنسي من الناحيتين الذكوري والأنثوي، وأصحاب العاهات. لقد أصبحت هذه الظاهرة مخيفة في المجتمع البولندي، باعتبارها صدى لفكرة الحرية المطلقة التي تأثر بها البولنديون واستعاروها من المجتمع الغربي بكل ما فيها من تناقضات ونواقص.

وعلينا كمحللين لظاهرة الدراما البولندية المعاصرة وما بعدها أن نتعامل مع هذه الظاهرة الجديدة في الكتابة الدرامية الحديثة بموضوعية وبمنهج علمي. فهذه الدراما يرى فيها النقاد المحافظون ظاهرة منافية للأخلاق، وهو رأي غير موضوعي. فهذه الدراما التي تعتبر غير أخلاقية تسبب نوعا من المغالطة النقدية التي ترى الأخلاق تخرج من عباءة مسوح الغفران وصكوكها التي تسمح بمنح الغفران والطهارة من عل، دون التعرض لأشواق الجسد الإنساني للخطيئة، والوقوع في الإثم الأبدي الذي يطالب بالطهارة، والعودة إلى الخطيئة من جديد واستمرار الدورة الحياتية في مساراتها دون توقف. فعلى الإنسان المعاصر أن يتوقف عن ارتكاب خطيئته الكبرى عندما يتوقف عن تبنيه ميراثه الإنساني بتقاليده وثوابته الأخلاقية، إلا أن الإنسان المعاصر توقف عن الإيمان بهذا التراث، لأنه قد فُرِّغ من محتواه ومضامينه. لقد أصبح هذا التراث الإنساني مجرد أبواق تعبر عن توق الإنسان الرومانتيكي للعودة إلى الزمن الجميل والحنين إلى أرض البراءة وعذريتها، والوقوع إثر ذلك في براثن الشعارات التي تصرخ بالعدالة الإنسانية، والإنسان المعاصر داخل منظومتها مقهور، فهي تنادي بالحرية وهو مقيد اليدين، تطالب بالتفكير الحر، والكهنة يجرونه إلى غياهب الظلمة. ومحصلة ذلك كله أن الدراما الإنسانية الحقيقية لم تعد في تبنيها الأنماط الأخلاقية الجاهزة، والإيمان بعقائدها، بل في انكشافها ولفظ أقنعتها عارية واضحة وضوح النهار. لذلك كانت الدراما المعاصرة المكتوبة الجديدة بعد الدراما المعاصرة – ليست تلك التي يطلق عليها، وفقا لمسميات النقاد: بأنها جارحة ومنافية للأخلاق، بل هي التي تعبر بوضوح عن حالة الانتكاس التي أصيب فيها المجتمع الأوروبي بفقدان إيمانه بالقيم الجاهزة: العقيدة، الأخلاقيات، الأيديولوجيات، ثقافة المجتمع الاستهلاكي، وغيرها من الأنماط الحياتية والقيم التي لم تعد بالنسبة لمجتمع مثل المجتمع البولندي تمثل شيئا، فهذا المجتمع ما يزال يحاول الهروب من سرداب المجتمع الشيوعي المنغلق، الذي قضى على حريته الفردية، ليغرقه في مجتمع ليبرالي يقوم على ثقافة الاستهلاك والقيم النفعية داخل ما يطلق عليه بالمجتمع الرأسمالي – وهو المجتمع الذي لم يستطع البولنديون أن يحققوه حتى الآن – وبالأحرى هو مجرد محاولة تبني نمط الحياة في المجتمع الغربي. لقد خرج من المجتمعين وهو أكثر كفرا وتمردا، باحثا عن مجتمع يستحيل عليه حتى اليوم أن يتوافق معه أو يتبناه. باتت الدراما

البولندية ما بعد المعاصرة أي في السنوات العشر الأخيرة من القرن العشرين وبدايات القرن الواحد والعشرين صورة تعكس مجمل هذه المشاكل الملحة والقضايا المعاصرة.

أطلق النقاد البولنديون مصطلحا جديدا على هذه الدرامات هو " Niesmaczne dramaty" أي "الدرامات سيئة المذاق"، وهي تلك الدرامات التي لا تتعامل مع الواقع الحياتي باعتبارها مطعما فاخرا للموسرين والأثرياء، حيث الزبائن المتعجرفون يتخيرون أطعمتهم من قائمة المأكولات اليومية وفقا لما يشتهون، ولكنهم يستخفون بالقائمة اليومية، ويشعرون بالقرف والاشمئزاز، بل تلتهم هذه "الدراما ما بعد المعاصرة" هذا الواقع، بداية من الأعياد الاستهلاكية المتخمة، وصولا لموائد المطاعم الصغيرة والمتواضعة برواده من الفقراء، الذين لا مأوى لهم ولا بيت. وهدف هذه الدراما الجديدة ليس مجرد إنتاج لوحات إيهامية أو إيحائية، يعلّق فيها المشاهد تذكرة زيارته للمسرح في مشجب الصالون كتذكار من التذكارات، بل على النقيض من ذلك؛ وهي أن تكون زيارته للمسرح ومشاهدته العرض المسرحي؛ بمثابة صدمة له تشعره بالرعشة وتلتهمه إن لم يفق! "(....)" **فليس هناك طريق آخر لإيقاظ البشر، الذين غيب وعيهم بفضل أجهزة الإعلام وخاصة التلفزيون**[9]

هذه الأعمال الإبداعية الجديدة لهذا الجيل الذي أسماه النقاد الجدد بـ"**جيل البورنو**" هي أعمال صادمة لا تتعامل مع العواطف المرهفة ولا تعرفها، ولكنها أعمال تعرض جانبا من جوانب الحقيقة عن المجتمع البولندي المعاصر.

أبطال زمن بولندا المعاصر

إن مؤلفي الدراما البولندية ما بعد المعاصرة، والمنتمين لهذه المرحلة الزمنية (١٩٩٠ وحتى الآن) تتفاوت مهنهم واهتماماتهم فهم ليسوا متفرغين فقط لممارسة الكتابة، إنهم مبدعون ينتمون إلى أماكن متنوعة وأوساط مختلفة، أكثرهم تعود أرومتهم إلى المدن البولندية الكبيرة، حيث تعرض أعمالهم المسرحية المهمة. ومن بينها جماعة من المبدعين المسرحيين قدمت مسرحيات تحت عنوان: "**تيستوستيرون** – Testosteron"[10] للكاتب البولندي الحداثي "**أنجي سارامونوفيتش**" و"جيل البورنو لـ"**بافيو يوريك**"، و"ضحكات جريبوتا" لـ"**يان كلاتا**". هؤلاء المبدعون الجدد هم علماء، شباب، ورجال إعلاميون وفنانون، إنهم باختصار رجال باحثون عن النجاح، وفي الوقت نفسه باحثون عن متغيرات متعددة ينبغي أن تحدث في مجتمعهم بولندا. لكن النجاح المهني لا يعني بالضرورة المعيشة بشكل توافقي مع النفس ومع الغير، بل على النقيض من ذلك فإننا نعثر في هذه الأعمال المسرحية الثلاثة دعوة غير مباشرة في تحقيق متغيرات ينبغي أن تتم. إننا نشاهد فيها صورة لسقوط حياة أبطالها، الذين لا يجدون إشباعا ليس فقط على مستوى العمل المهني، بل وفضلا عن ذلك لا يجدون إشباعا في حياتهم الشخصية وعلاقاتهم العاطفية.

وثمة جماعة أخرى تمثل جيل البالغين الثلاثين من العمر أو يزيد، يحاولون أن يقدموا أعمالهم الإبداعية التي سطروها بأقلامهم، وهم في هذه المرحلة من النضج. إننا نرى

البطل "سكورا – Skora" في مسرحية "السفر داخل غرفة داخلية – Podroz do wnetrza pokoju" التي كتبها "ميخاو فالتشاك" يحاول ممارسة حياته وحيدا في المدينة الكبيرة اعتمادا على نفسه، للبحث عن لقمة العيش دون اعتماد أو سند من الآخرين، لكن قوى خفية تدفعه دفعا نحو عش العائلة ودفئها. ونكتشف في البطل "ماتشيك" بمسرحية "التتويج" للكاتب المسرحي "ماريك مودجيليفسكي" أن عمره لا يتجاوز عمر البطل السابق أيضا، فهو طبيب يكتشف أن زواجه مجرد وهم، والعمل بالنسبة له هو واجب بالإكراه. ونكتشف أبطالا آخرين في نصوص مسرحية أخرى أعمار أبطالها هي نفس المرحلة السنية لأبطال المسرحيات الأخرى أو لنفس الجيل. وهذا ما نجده في أبطال مسرحية " اقتلهم جميعا" للكاتب البولندي المعاصر "بجيميسواف فويتشيك"، والذي لا يتعدى عمر أبطال أعماله المسرحية بضعة وعشرين عاما من العمر، فهم يعملون في مجال التجارة، ويتركون الدراسة من أجل مستقبل غير مأمون العواقب. أما صديقتهم، الطالبة، والتي تملك معتقدات فوضوية، تنظر لزملائها وطموحاتهم بعد أن تركوا الدراسة نظرات ملؤها الازدراء، والاحتقار وتسميهم بالباعة.

أما الجماعة الثالثة من مؤلفي الدراما الجديدة فيعرضون في مسرحهم أناسا يحيون على هامش المجتمع، حيث نرى مجرميْن ممارسيْن للإجرام اقتيدا إلى دير من الأديرة التي يعد الإصلاح الاجتماعي أحد مهامها، ونكتشف الموضوع ذاته متكررا في النص المسرحي "من اليوم سنكون أسوياء جدا" للكاتب المسرحي البولندي "بافيو سالا". أما مسرحية "توكسيني" للكاتب البولندي "كشيشتوف بيجا" فنرى مجرميْن يحييان في بؤرة يسودها دخان المخدرات التي يتعاطونها. وفي مسرحية "وتنسيا وأطفالها" للكاتب المسرحي البولندي "ماريك بروخنيفسكي" نتعرف على أسرة قروية تشارك معا في قتل رضيع من بينهم غير مرغوب في وجوده. وينضم لهذه الجماعة الكاتب المسرحي البولندي "إنجمار فيلجيست" ومسرحيته تحت عنوان "بدون عنوان" وبطلها – "يبرج" صبي مريض بالإيدز، يموت في شقة العائلة التي يعود إليها على أيدي أبويه.

يربط في ما بين أعضاء العائلة لهذه المسرحيات حالة من السلبية واللامبالاة، تحيط مجتمعهم العائلي الصغير: حيث يتخلق في دائرة هؤلاء البشر نوع من الكفر بكل شيء، يزيد هذا الشعور ويعمقه أكثر فأكثر شعور آخر بعدم القدرة على التكيف مع الآخرين والشعور بالغربة.

ومن الصادم للقارئ والناقد والمحلل لظاهرة الدراما البولندية المعاصرة وما بعدها أن حيز هذه "البانوراما" لهذا المجتمع البولندي، يتضمن في ما يتضمن شخصيات مسرحية تمثل إما متعلمين، أو متخصصين يكسبون مكسبا لا بأس به، أو فئة أخرى من العاطلين عن العمل، وتمثل هذه الفئات المجتمعية أناس ينتمون للمدن الكبيرة، والقرى التي تفككت، أي سكان العاصمة والأقاليم. يمثل أولئك الذين يظهرون على السطح، ويسبحون فوق أمواج المتغيرات الرأسمالية التي فاجأت المجتمع في بولندا، أو صدمت أولئك الذين يوجدون في قاع السلم الاجتماعي من المجتمع البولندي. فمن المحتمل أن تكون هذه النظرة العريضة

لسلبيات هذه الظاهرة الصادمة، عميقة الدلالة والتأثير، مردها للتجارب الشخصية والحياتية التي مرت متزامنة مع التجارب الحياتية لمؤلفي هذه الأعمال الدرامية المعاصرة وما بعدها. ومعهم هؤلاء المؤلفون الذين اصابت أعينهم وحياتهم متغيرات الرأسمالية الوافدة من الغرب، وهم يعملون في دوائر مختلفة ومهن متنوعة. وبفضل تلك التجربة الحياتية والمهنية فإنهم يعيدون النظر من جديد للواقع الحياتي البولندي: وينظرون له نظرة مختلفة، عن تلك النظرة التي كان ينظر بها من قبلهم البولنديون من قبلهم في بدايات التسعينيات من القرن السالف.

كان الموضوع الرئيسي للدراما حينئذ هو شعور البولنديين آنذاك بأنهم قد خدعوا في مفهوم الحرية التي وعدوا بها، والتي جاءت بالفقر وبتقاليد تتسم بالبربرية والهمجية. لقد ازداد اليقين بأنه لا يمكن لأحد – غير المجرمين والتوافقيين- مسايرة هذا الواقع الجديد المقترح والتكيف معه، بينما أولئك البشر الذين يتبعون القانون ويتسمون بالنبل، يقعون في القاع دون موارد حياتية تشبع من جوع. إن بطلا من أبطال مسرحية "الحرية" التي كتبها الكاتب البولندي المعاصر "ماريك بوكوفسكي – Marek Bukowski" في عام (١٩٩٦)، هو "إيدي" – مفتش سري يعمل موظفا في إدارة التأمين الحكومي؛ يتحدث عن الاختلاف ما بين الشيوعية والرأسمالية على هذا النحو:

إيدي: الشيوعية كانت فيلة، تسير نحو المقدمة ببطء، لكنها كانت تسير، وأحيانا، ما كانت تغوص في بقعة من الوحل. فإذا لم يقف الإنسان في طريقها، فإنه لن يواجه المشاكل، وعندما يساعدها المعارف، فإن المرء يكون بمقدوره أن يتسلق فوق ظهرها ويجلس هادئا. (...) أما الرأسمالية فهي مجرم همجي، حصان أهوج، فأنت لا تعرف يوما أو ساعة، يبقى فيها هادئا، إنه يحوطك من كل جهة، ويمزقك تمزيقا. فإذا أمكن أن تسوسه وتقوده نحو الطريق الصحيح، فإنك سوف تذهب بعيدا معه، إلا إذا كان هناك أحد يشده نحوه، لأن الراغبين في تسييس الحصان الأهوج كثيرون، والمكان فوق ظهره قليل.

إن دراما القرن الجديد لا تهتم – كما كانت في القرن السالف – بتقديم ضحايا، بقدر ما تهتم بتقديم البشر الذين يتصارعون من أجل الوصول إلى شيء. وقد يكون هذا الصراع حول البحث عن الحب، أو الوصول إلى مكان في الحياة، أو الصراع من أجل البحث عن هوية. وقد يخسر البعض في معركته مع الواقع الحياتي، وقد ينجح البعض الآخر في صراعه، لكن هذا النجاح والفشل، أيا ما كان نوعه، لم يكن نتيجة متغيرات سياسية ملغزة، أو أحكام تاريخية مسبقة، أو أيادي السوق الخفية. فإن كل بطل من أبطال هذه الدرامات – التي تنتمي إلى بدايات القرن الواحد والعشرين وما تزال – إنما يحمل قدره فوق كفه، ويمنح في معركته فرصة واحدة لصراعه مع قدره. السؤال الحتمي إذن: كيف يستغل الإنسان هذه الفرصة؟!، وهذه مسألة أخرى!

هذا التغير الحتمي لاستراتيجية بنية النسيج الدرامي في طريقة كتابة الدراما الحديثة، لا ينتج فقط عن الشعور بالإرهاق من تلك الحقب التاريخية التي يرجع مفهومها للصراع إلى ضحايا التغيرات السياسية، ولكنه فضلا عن ذلك، هو نتيجة حتمية أيضا للتغير

السياسي في الوعي الاجتماعي داخل الإنسان البولندي كذلك. فلا يوجد إنسان جاد بمقدوره أن يتجاهل اليوم معنى وجود السوق الحرة والديمقراطية، على الرغم من الوعي بكل الآثار السيئة وغير العادلة المترتبة عن مكتشفاتها المتعددة الوجوه والتي وقعت في الحقبة الأخيرة من القرن الماضي وبدايات القرن الحالي. فالسؤال الحاضر هو: كيف يمكن الحياة في تلك الظروف الجديدة، دون التخلي عن كرامتنا، ودون فقدان قيمنا وتركها على جانب الطريق؟! هذا السؤال يدخل ضمن تلك الأسئلة التي دائما ما يطرحها كتاب الدراما المحدثون في إبداعاتهم المسرحية.

والمثير في هذا الأمر أن هذه التركيبة الدرامية لأبطال مسرحيات هؤلاء الكتاب، لا تظهر لنا في الأفق أية شخصية سياسية، فلا يوجد هنا أعضاء حزبيون أو برلمانيون يظهرون لنا، كما كانوا يظهرون في مسرحيات السنوات الأولى من استقلال بولندا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، لا يوجد أيضا شيوعيون متخابثون، أو يمينيون يشعرون بعقد مركبة من جراء الشعور بالرهبة أو الخوف من كلّ مَنْ – أو ما – كان غريبا أو أجنبيا. ذلك الإفراط في السياسة داخل الحياة اليومية يجعل من ردود فعل كتاب الدراما المحدثين توجيه ظهورهم للسياسيين وتجاهلهم. ليحل محلهم ما يطلق عليه بالشخصية السوداء – على مستوى الكتابة الدرامية – وهي تمثل شخصية إنسان "الميديا" أو وسائل الإعلام. إنه كالعادة صحفيّ أو معلق أو إعلامي تلفزيوني، خال من الاحتشام، متطاول يتسم بالتهريج، يلهث وراء الفضائح، ويخلق من نسيج خياله أحداثا شبه كاذبة، يقف تجاهها موقف المتفرج في مواجهة صرخات البشر ومعاناتهم الحقيقية. هذه اللوحة من الأنماط البشرية التي تروّج لها وسائل الإعلام، نجدها واضحة كل الوضوح عند مؤلف جديد من زمرة كتاب الدراما الحديثة الجدد وهو "يان كلاتا" الذي يكتب مسرحية بعنوان "ضحك جريبوتا". أبطال مسرحيته إعلاميو تلفزيون، ينتظرون في روما موت البابا[11] بكاميراتهم المصوبة نحو الفاتيكان. أما وقت الانتظار فيضيعونه في التسلية. وعندما تدق الأجراس أخيرا معلنة موت البابا، فإنهم بدلا عن أن يصوبوا الكاميرات ليصوروا الحدث الجلل، فإنهم يوجهون شاشة التلفزيون نحوهم، ويتحلقون فيها لأنه في اللحظات نفسها لليوم نفسه يتم حفل طلاق لاعب كرة قدم مشهور هو "دافيد بيكهام".

يصبح التلفزيون كوسيلة من وسائل الإعلام مصدرا أساسيا من مصادر هجوم كتاب الدراما الجدد، فهم يعلمون حق المعرفة آليات الإعلام ومساراتها، يعرفون ذلك من واقع خبراتهم وتجاربهم الشخصية، فقد عمل العديد منهم في هذا الجهاز. وليس المقصود هنا وسائل الإعلام في بولندا الشيوعية، حيث كان يكتب فوق الحوائط علانية شعار **"التلفزيون يكذب!"**، ولكننا نتحدث عن التسعينيات من القرن السالف، بعد سقوط النظام الشيوعي، حيث أصبحت وسائل الإعلام حرة، تمثل "السلطة الرابعة" في الدولة. وتبدو هذه "السلطة الرابعة" في كتابات هذا الجيل من كتاب الدراما – هي سلطة الإعلام (الصحافة – الإذاعة – التلفزيون) – مثل السلطات الثلاث الأخرى الباقية مشكوك في مصداقيتها.

وعلى الرغم من أن كتاب الدراما الجديدة كانوا يتجهون إلى رحلات خارج أماكن إقامتهم، وينتقلون إلى أماكن تجمع المثقفين، فإن تواجدهم يبقى مع جيل يمثل نفس الآمال والأهداف – على الرغم من مختلف الظروف المعاكسة – مركزا للانتباه والاهتمام. هذا التواجد يجعل من هؤلاء المؤلفين متنافسين على المكانة التي تحتلها كتاباتهم التي تمثل جيلهم وهمومه. يتحقق هذا الهدف بوضوح عبر كتابات ثلاثة كتاب بولنديين من هذا الجيل في ثلاثة من أعمالهم على الأقل: **"التتويج"** للكاتب المسرحي **"م. مودجيليفسكي"**، و**"ضحكات جريبيروتو"** للكاتب المسرحي **"ي. كلاتا"**، و**"رحلة إلى الغرفة الداخلية"** للكاتب المسرحي **"ميخاو فالتشاك"**.

بطل المسرحية الأولى **"التتويج"** هو طبيب من الريف، تنهار حياته الزوجية عندما تتصارع طموحاته المهنية مع مسيرة حياته الزوجية. وفي المسرحية الثانية **"ضحكات جريبروتو"** نجد أن الشخصية الرئيسية فيها فنان شاب، يصل إلى النجاح بمعونة نجاحات غير متوقعة لمجتمع تغيرت فيه المعايير التي لا يلعب فيها الشرف ولا القيم دورا في تأسيسها. أما المسرحية الثالثة – فنجد طالبا فاشلا ليس بمقدوره النجاح، يحاول بشتّى الطرق أن ينشئ أسرة، لكنه لا ينجح تماما كما لم ينجح في تعليمه. هؤلاء المؤلفون الثلاثة ينتمون إلى جيل ظهر واشتد عوده حوالي عام ٢٠٠٠ وما بعدها – أي في بدايات الألفية الثالثة، كما قام بتوصيفه النقاد والصحفيون من جيل الكتاب والصحفيين وعلماء الاجتماع الذين يطلقون عليهم **"جيل X"**. يختلف هذا الجيل في ملامحه عن الجيل الذي سبقه، في أنه غارق حتى النخاع داخل شبكة العلاقات الاستهلاكية تجاه العالم، دون تفكير مثالي منهم في تغييره أو شعور بالمرارة تجاه تواجده، حيث قد شغل "الإخوة الكبار" كل الأماكن، ولم يتركوا لهذا الجيل الجديد أيّ شيء.

ويأتي الكاتب المسرحي **"بافيو يوريك"** الذي يمثل رابع هؤلاء المؤلفين في ترتيب هذا الجيل بمسرحيته "جيل العري" (بورنو)، حيث نتعرف على شباب من رجال الإعلام يعيشون في إحدى المدن البولندية الكبرى، وهم يستفيدون استفادة كبيرة من واقع النظام الرأسمالي، فيحيون في أحضانه، ويسبحون في بحاره ليصبحوا أثرياء. من بينهم "جوني"، منتج من منتجي التلفزيون. وفي حقيقة الأمر اسمه الأصلي "يانيك"، لكنه لا يحب أن يناديه أحد بهذا الاسم. في الفقرة التالية يعرض علينا ميزانيته المالية تفصيليا:

جوني: (.....) لقد قدمت مائتي برنامج تلفزيوني للمشاهدين. كسبت من ورائها مليوني زوليتي[١٦]. ومائة ألف كسبتها من جراء عملي كممثل، وخمسون ألفا كسبها كلبي. وطوال هذا الوقت وفّرت الكثير، لأن المبالغ المدفوعة مقابل السكن، والتليفون، والطعام، حسبتها كلها من بين التكاليف. والآن حسابي في البنك مليونان ومائة وخمسون ألفا. نسبة الأرباح في البنك هي مائتا ألف زوليتي على الأقل. مما يعني أن مكسبي في الشهر الواحد حوالي عشرين ألف زوليتي. وهذا يكفيني واحتياجاتي. ألفان أدفعهما لإيجار المسكن. ألف للتليفون، ثلاثة آلاف للأكل. خمسمائة زوليتي للكتب، والسينما

والمسرح، والخمسمائة الأخرى "للسولاريوم" وحمام الشمس. ألف للتخلص من الشعر الزائد في الجسم، ومائة لأدوات التجميل. ولقاءات الجنس المدفوع أربعة آلاف. وأدفع للسائق ألفين. والحفاظ على السيارة خمسمائة. وقطع غيار ألف. أما الملابس فهي كثيرة، للدرجة التي تكفيني حتى نهاية حياتي. ما الذي عليّ أن أنفق عليه بعد؟

تنبع مشكلة "جوني" من أنه يريد أن يصبح فنانا، لكن الواقع اليومي الذي يعده عنصرا ملهما للفن، لم يعد فيه مكان للفن. يمنحه معدو البرنامج التلفزيوني ست دقائق فقط لتلخيص الدراما التي كتبها. وعندما يعترض، يوضح له مدير القناة أن "الإعلانات تنـتظر".

إن مسرحيات المؤلف البولندي **"يوريك"** تزخر بمشاكل هذا الوسط الإعلامي الحيوي، ويسخر سخرية لاذعة عبر مسرحيته من صيغة الدراما التي تتسمى بدراما العنف. فالشخوص الذين يمثلون البولنديين في مسرحه مغرمون بالنموذج الغربي ومستعبدون من قبله، خاصة بعد مرحلة التغيرات الكبرى التي وقعت في بولندا حيث تتعاقب ثورات أخرى في كافة بلدان أوروبا الشرقية، يتم من بعدها تحوُّل من نظام سياسي شيوعي إلى نظام يقع بين الليبرالي وشبه الرأسمالي. يحاول الكاتب في مسرحيته السخرية بشكل كاريكاتوري من تلك الأنظمة التي تبنتها أوروبا الشرقية، ومن بينها بولندا، مقلدة فيها الغرب تقليدا أبله دون تقييم أو نقد. ويصور الكاتب فئة شبه المتعلمين وأشباه المثقفين باعتبارهم فئة تحاول تقليد النمط الغربي تقليدا أعمى دون حوار متبادل. فالواقع الجديد بالنسبة لهذه الفئة مجرد مائدة متخمة بالطعام. أما المشكل الرئيسي فيصبح كيف يمكن التهام هذا الطعام برمته دون أن تصاب بطونهم بالألم.

ثمة ملمح آخر يتسم به هذا الجيل تغافل عنه النقاد – في رأيي – وهو **"مشكلة الهوية"**، والشعور بالخوف من تحمل المسئولية تجاه النفس.

"(...) أبلغ من العمر ثلاثين عاما وما أزال لا أعرف حتى الآن ما الذي أريد أن أكونه!! لا أعرف شيئا حتى عن نفسي" هذه فقرة من مونولوج **"ماتشيك"** بطل الدراما المعاصرة **"التتويج"** التي ذكرناها في معرض حديثنا سابقا. وبطل آخر هو **"سكورا"** رجل في الثلاثين من عمره في مسرحية **"السفر إلى غرفة داخلية"** لم يكن بمقدوره أن يبدأ حياة مستقلة، ولذلك يغلق على نفسه في غرفة مستأجرة. ويتهيأ له أنه يرى أطياف أبويه، اللذين يشكو لهما العالم:

سكورا: ماما/بابا، أشعر بالأسف، دائما ما أردتما أن أكبر لأصبح شخصا ما في الخارج. لكنني قد كبرت في الداخل، ويبدو أن كل شيء على ما يرام، ماما/بابا، يبدو هذا غير واقعي، ولكنه ليس بمقدوري أن أتحدث بشكل عادي، أو أضحك، أو أن أكون شخصا بريئا ساذجا، لقد أصبحت مخلوقا من الخارج. إنني آسف، ماما/بابا".

الاثنان معا – الأب والأم – فضلا عن **"سكورا"** لديهم شيء مشترك من بطل مسرحية **"الملف – Kartoteka"** للكاتب البولندي الطليعي **"تادووش روجيفيتش"**[١٣] إنهما يهربان مثله من الواقع اليومي في سرير. ومشكلة الدراما تقوم على ملفات لم يخط فيها أحد

بقلم بعد، ملفات بيضاء فارغة، إنهم لم يعايشوا احتلالا مثل بطل **"الملف"** عند **"روجيفيتش"**، مثلما عايشها أجدادهم، ولم يلتحموا في معارضة حقيقية مثل ما عاشها جيل آبائهم. ولا يبدو ظاهرا في الأفق شيء يمكن أن يحدث لملء هذه الثغرة من الفراغ داخل **"ملفاتهم"** في المستقبل بأوراق جديدة.

العدمية في مواجهة المسيحية

في عام ٢٠٠٢ تمت علينا قراءة أول دراما لكاتب بولندي جديد هو **"روبرتو بوليستو"** بعنوان **"اقتلوا بوند"** كانت هذه المسرحية إعادة صياغة جديدة لنص صامويل بيكيت **"في انتظار جودو"**. تدور أحداث مسرحية **"اقتلوا بوند"** البولندية في غرفة من غرف فندق. أما أبطال المسرحية فهم شباب صغير مغرم بأفلام الإثارة والرعب. وهذا الارتباط بمسرح العبث كان مجرد حادث عرضي: فبيكيت كان يصف عاله في مسرحه بعالم مجزرة الحرب، التي كان يهرب منها الإنسان بلا نتيجة نحو رب غير موجود. بل إن كاتبنا البولندي **"بوليستو"** يقوم بتغيير واضح أكثر راديكالية: فبدلا من **"جودو"** كان أبطاله ينتظرون **"جيمس بوند"**، الذي ينوون قتله. **لقد حل الإله الزائف الذي يمثل "ثقافة الجماهير" محل "عدم حضور الرب"** – مما يخلق رؤية أكثر تشاؤما للتنبؤ بالواقع ومستقبله.

لقد كُتب الكثير حول العدمية في السنوات العشر الأخيرة، لكن الكلمات كان التعبير عنها منحصرا، من خلال فئة من الشباب، وقعوا ضحايا فوضى المتغيرات السريعة والمتلاحقة داخل مجتمعهم البولندي ففقدوا الإيمان بالقيم والمبادئ وتحولوا إلى مجرمين. كان هذا موضوع أهم مسرحية في بولندا في سنوات التسعينيات، وهي **"الموت مبكرا** Mloda smierc" للكاتب المسرحي البولندي **"جيجوش نافروتسكي** – Grzegorz Nawrocki"، والتي تستند إلى قصص حقيقية لقتلة من الصبية تتراوح أعمارهم بين إحدى عشرة وتسع عشرة سنة، وليس لعمليات القتل التي يرتكبونها أي مبرر أو سبب، إنهم يقتلون لمجرد اللعب واللهو. وما يحدث في بولندا اليوم ينبئنا بأن واقع المجتمع البولندي أكثر سوءا من عشر سنوات مضت: فالعدمية والإحباط قد انتشرا مطوقين مختلف فئات المجتمع البولندي، بصرف النظر عن العمر السني لهؤلاء القتلة، أو التعليم، أو الأصل الذي تعود إليه أرومتهم.

ويصف **"بافيو يوريك"** هذه النظرة في عمله المسرحي **"جيل البورنو"** من خلال المستفيدين من معجزة الاقتصاد البولندي، وهم شباب متعلمون، وأثرياء، ينتمون للمدن البولندية الكبرى، لديهم كل شيء يحلمون به، ولذلك فإنهم يشعرون بالملل، مما يدفعهم لكسر هذا الملل في البحث عن طرق وأشكال غريبة يبحثون من خلالها عن المتعة وقضاء الوقت، فيقومون بفعل الجنس الجماعي، وتناول المخدرات. إحدى أبطال المسرحية "كاشكا"

حيث تقتل بشكل منتظم أطفالها الرضع، وتخفي نعوشهم في الجزء العلوي من الثلاجة الكبيرة. تبرر سلوكها هذا بأنها ليست معدة بعد للأمومة.

أما المؤلف المسرحي البولندي "كلاتا" فيعرض في مسرحه إفلاس القيم وخواءها داخل وسط الفنانين. ففي مسرحيته "ضحكات جريبروت" نتعرف على فنان معروف يرمز له بـ"AND" إنه فنان يقدم الفنون متعددة الوسائط، ويعد من أكبر إنجازاته عمل نسخ فنية طبق الأصل من مصادرها، وتقديمها في الجناح البولندي بمعرض "فينيسيا". ويبرر الفنان عمله بأنه يريد بهذه الطريقة أن **"يعبر عن رأيه في المجتمع الرأسمالي، بأن يضع برازه فوق رؤوسهم"**، ولكن هذا لا يوقفه عن أن يبيع "تماثيل نحتيه" لقاء أموال طائلة. فشخصية "AND" لا تمثل تيارا صادما في الفن الحديث فحسب، بل إنه فضلا عن ذلك يحرك استتباب المجتمع و"التابو" الديني، وقبل كل شيء موازين اللعبة في السوق. ولأنه يريد رواجا لبيع سلعته (وهي هنا أعماله الفنية) التي يشيع بنفسه بين الشارين إشاعة موت صاحبها، أي "موته"، والفنان الذي بداخله، لأنه يعرف تماما أن الفنان الجيد هو الفنان الميت، الذي يدفع الشارين لاقتنائه.

إن كُتّاب الدراما لا يتوقفون عند ما يحدث لقيم اليوم الحاضر، لكنهم أيضا يحاولون بالإضافة إلى ذلك أن يصوروا مستقبل العالم الذي تنبأ به نص الوصايا العشر!

لذلك نجد أن مسرحية **"من اليوم سنكون أفضل** — Od dzis bedziemy dobrzy" للكاتب المسرحي البولندي **"بافيو سالي"** وتدور أحداثها في دار للإصلاح، تديره راهبات، وهذه المسرحية تضعنا أمام أقدم مشكل فكري واجتماعي عقائدي: مواجهة الفوضوية التي سادت التعاليم والأخلاقيات المسيحية. يحدث هنا في مواجهة ما بين نظامين من القيم: نظام نصوص الوصايا العشر الديني، ودستور الإجرام، والمعترف به من قبل الشباب المجرمين. أما القانون الأول وقيمه فيصدم السارقين، أما الثاني فإنه يعتبر سرقة مائة زوليتي[11] ليس إثما، على اعتبار أن **"أيّ شخص يمكن أن يفقد أو يضيع منه هذا المبلغ، أو قد يمنحه لأحد تصدقا!!"**. إن نظام القيم الأول يقول: **"لا تقتل"**، أما الثاني فيقول: **"يمكنك أن تقتل، إذا لطم أحد وجه فتاتك على وجهها. فالنساء لا يسمح بضربهن!"**.

أما الكنيسة التي انتصرت على الشيوعية، فينظر لها — عبر الدراما البولندية الجديدة وأحدثها — باعتبارها مؤسسة منشغلة بنفسها أكثر من انشغالها بهموم البشر، فليس بمقدورها ملاحظة الواقع اليومي بهمومه. في مسرحية **"ووتسيا وأطفالها"** للكاتب البولندي الحداثي **"ماريك بروخنييفسكي"**، نشاهد قسيس كنيسة القرية منشغلا حتى النخاع بالدعاية للأعياد الكنسية والاحتفالات الدينية، فلا يكون بمقدوره ملاحظة وقوع مأساة فتاة، يدفعها البشر وكل من حولها إلى قتل أطفالها. إنها لوحة تعبر عن التناقض الواضح في ما بالغت به الصحافة البولندية في سنوات التسعينيات ووصفت في كتاباتها وأعلنت عن تدخل الكنيسة المبالغ فيه، باعتبارها مؤسسة دينية ليس لها الحق في التدخل في القضايا المدنية، والخصوصيات الحياتية للمواطن البولندي. فمسرحيات **"سالي"، و"يوريك"**

و"بروخنييفسكي" – إذن – تدعو إلى حاجة الإنسان الكبرى للمكانة الأخلاقية الرائدة، والتي ليس بمقدور الكنيسة البولندية القيام بها.

القضاء على العش الأسري

ما دامت الكنيسة ليس بمقدورها أن تتحمل مسئولياتها تجاه الحالة الأخلاقية للمجتمع، فكيف يمكن للأسرة باعتبارها خلية المجتمع أن تحقق هذه الحالة؟ إن البرامج المتتالية التي يعلنها الساسة عن برامج الأسرة، ينبغي أن تكون مرنة لتقبل مهمات جديدة. ولكن مع الأسف فإن الدراما أيضا لم تعد تؤمن في أن الأسرة البولندية، يمكن أن تكون ملجئا أو عشا تهدأ فيه نفوس الأسرة وتستقر، بل أمست جحيما تعشش فيه الجرائم البشعة.

هذا النوع من الباثولوجيا أو الحالة المرضية – أسبابها وأعراضها – في الأسرة البولندية، تقدمه مسرحية للكاتب المسرحي البولندي الحداثي "سالا – ...." في مسرحيته "من اليوم سنكون أفضل". أحد أبطال المسرحية "كوبيليك" يؤكد في حواره عفن أساليب التربية، التي كان يتبعها والده معه. وعندما أراد الوالدان أخذه معه إلى البيت، وإخراجه بالقوة من دار الإصلاح التي يعيش فيها، فإنه يتمنّى الانتحار عن أن يعود معهم إلى بيت الأسرة. في هذا المحتوى قدر من المفارقة الدرامية، تخفي حقيقة تتسم بالسخرية، وهي أن إحدى المربيات ويطلق عليها "الخالة لينا" تتعامل مع الصبية في دار الإصلاح كأم، وهي في حقيقة الأمر عاهرة من عاهرات المدينة، ويتضح لنا أنها أكثر حساسية وإشفاقا وحنوًا وتفهما للآلام التي يعانونها، والظلم الذي يشعرون به، وربما بدرجة أكثر بكثير من أمهاتهم الحقيقيات، أو أمهاتهم من الناحية البيولوجية.

ومن أكثر اللوحات الأسرية اقترابا من الجحيم اللوحات المشهدية في مسرحية "ووتسيا وأولادها" للكاتب المسرحي البولندي الحداثي "ماريك بروخنييفسكي"، وتعد هذه المسرحية واحدة من أهم مسرحيات بدايات الألفية الثالثة. اعتمد المؤلف في كتابته لها على قصة قاتل للأطفال في مدينة "شيدليتسكي" الصغيرة، التي قام فيها بالاشتراك مع حماته بقتل أربعة أطفال رضّع. يرسم المؤلف في هذه المسرحية عالما تغلفه الغيوم، عالم من المفترض أن يكون متحضرا سمح فيه بأن ترتكب جرائم كهذه. في المسرحية نتعرف على "سارة" المسيطرة على البيت، وزوجها الديوث الذي لا رأي له، والذي يختفي طوال أسبوع بأكمله في المدينة، ليعود إلى البيت في يوم الأحد سكيرا مترنحا، كي يطالب بحقوقه الزوجية. أما "ووتسيا" التي تنتمي في أصولها إلى بيت من بيوت الأطفال اليتامى، فليس لها أحد تعتمد عليه أو يساندها، إنها تخضع لضغوط السيدة العجوز التي تكرهها كراهية شديدة هي وأولادها.

تحدث مأساة "ووتسيا" كاملة أمام ساكني البيت وسكان القرية الذين ينظرون لها دون اهتمام وبازدراء شديدين. وتنتقل حالة الصمت المطبق أمام ما يحدث وتمتد أيضا إلى المجتمع المحلي برمته. أما نساء القرية فإنهن يشعرن بأن شيئا ما شريرا يحدث، ولكنهن

يخدمن تمثال السيدة مريم العذراء، ويلتفون حولها، ولا يتحركون. في الوقت نفسه لا ينبس ببنت شفة، حيث تتم جرائم القتل..

امرأة ٢: ولكن من الواجب أن .... لا يمكن أن يترك الأمر على حاله.

من الواجب أن نخبر أحدا، ما الذي علينا عمله...

امرأة ١: من السهولة قول ذلك.. "نخبر أحدا" .. عن أي شيء ومن؟

هل أنت يا سيدتي شاهدت ما حدث بعيني رأسك؟

شرطة، محكمة.. يا إلهي الكريم.

كوفالسكا: ينبغي أن تكون هناك أدلة وإثباتات، أو يذهب المرء بنفسه ليشهد.

لم ير أحد شيئا، ولم يسمع.

كل منا لديه حياته الخاصة. أنا لا أمنعك من فعل ما تريدين.

لهذه الحالة المرضية أو الباثولوجية خلفيتها الاقتصادية: فـ"ووتسيا" ليس بمقدورها أن تستقطع نفسها، والأطفال، من المحيط الإنساني المريض الذي يحيط بهم من كل جانب، وليس لها مكان تلجأ إليه. وهناك حيث لدى الأسرة مكانة صلبة للتشبث بالوجود، فإننا نجدها قد تحللت روابطها الأسرية. وهذا ما يحدث كذلك في مسرحية الكاتب البولندي "بيجا – ..." تحت عنوان **"فلنتحدث عن الحياة والموت"**، التي تقدم صورة لعائلة ثرية من الطبقة الوسطى. فأعضاء هذه العائلة التي تمثل تمثيلا واضحا عائلات المدينة، نكتشف أنهم يعيشون في عزلة عن بعضهم البعض، ويكون الشكل الوحيد للتواصل في ما بينهم هو سؤال يلقى على أعتاب باب الخروج: **"أتريد شيئا مني؟"**، وهو سؤال لا يجيب عليه أحد في معظم الأحوال. إن تواصل الإنسان مع الآخر يحل محله جهاز "التليفون"، حيث يفشي الأبطال أسرارهم، ويتحدثون عن مشاكلهم مع معارفهم عبر جهاز "التليفون". وعندما تستحيل حياتهم رمادا، وتتهدم فوق رؤوسهم، فإنهم يبقون وحيدين بمفردهم؛ وما تزال سماعة التليفون في أيديهم. لا ينقصهم شيء، باستثناء "الحب" الذي لا يملكونه.

هؤلاء هم كتاب الدراما الجديدة المنتمون لكل ما يدور من حولهم، ولكل ما يحدث في غضون بدايات الألفية الثالثة، وعلى مدار سنوات ربع القرن التاليات، إنهم وتحت ضغط الحالة الفوضوية المتفشية وسيطرتها، يضعون تساؤلات مهمة في دراماتهم حول: **مصير بولندا، ومكانتها في أتون هذا الصراع اليومي، ومكانة العقيدة في حياة الإنسان، ومكانة هذه العقيدة داخل نسيج التلاوات والصلوات الكنسية، وواجبات الالتزام بدروس الدين، وصولا لكسر الجماهير لهذه القوانين؛ سواء كانت إنسانية أو إلهية؟** ما هذا الذي يحدث، عندما يكون ذلك المجتمع، الذي كان يبجل شخصية البابا يوحنا بولس الثاني قبل موته – وهو من أصل بولندي – ويقدسه، نجد ذات المجتمع يصبح أصم عند سماعه

تعاليمه، خاصة تلك التي يؤكد فيها فكرة "التسامح"، وغلبة القيم الروحية على المادية؟ لماذا يفضل البولنديون الامتلاك على الكينونة؟

قبل العاصفة

إن موقف الوجود المعاصر لبدعي المسرح يكتب عنه المخرج البولندي المعاصر "كرستيان لوبا – Krystian Lupa" قائلا": "(...) **لقد توقف العالم اليوم عن أن يكون بالنسبة للإنسان عشا حاضنا. فالشباب يمسون في مواجهة الواقع اليومي، الذي تعلو فيه قاماتهم، يشعرون بأنهم مجرد غرباء، وثمة تجارب لشباب المبدعين، تحاول البحث عن لغة تعبير جديدة**"[15].

تحدث "لوبا" في هذا الحوار عن "ساره كان" و"مسرح العنف"، ولكن هذا الوضع هو أيضا جزء لا يتجزأ من تكوين الكتاب البولنديين الجدد. وتتضح ظاهرة "مسرح العنف" في مسرحياتهم. فأبطال الدراما البولندية هم بشر يشعرون بالوحدة، وفي صراعاتهم اليومية والدائمة؛ لا يجدون أنفسهم لا في الأسرة، ولا في الحب، ولا في الدين. ويتعاملون مع الدولة عن غير ثقة؛ ويتعاملون مع أجهزة الإعلام باعتبارها برميلا من الشر المستطير، والقهر. ويستسلم هؤلاء الأبطال – عن غير توقع – للشرور، بصرف النظر عن كونهم فقراء أو أثرياء. وفي العالم الذي يحيون فيه لم يشجب فقط القانون الأخلاقي، ولكن أيضا القانون الإنساني. فجوهر المشكلة يعبر عنها واحد من أبطال العمل المسرحي "توكسين". إنه الأب الذي يطالب بتنفيذ عقوبة الإعدام على قاتل ابنه. إنه يحاوره الحوار الأخير قبل موته:

MR: بلا توقف يذيعون في التلفزيون، أننا نعيش في داخل إطار ثقافة أوروبية. أتعرف على أي شيء تقوم هذه الثقافة الأوروبية؟ تقوم الثقافة الأوروبية على قتلة من أمثالك يقتلون الأبرياء. ويصنعون منكم شهداء. ولذلك فإن مشكلتي هي مشكلة تدور ما بيني وبينك. أتفهمني؟

قد يقول أحد ما إن هذه "الصورة السوداء" اللون للواقع البولندي اليوم، هي صورة مبالغ فيها، لأن معظم البولنديين يشيدون في سلام حظهم وسعادتهم، يولد لهم أطفال، وهم يقومون بتربيتهم، إنهم يعملون ويستريحون، وتسجل الدولة ارتفاعا في الاقتصاد القومي، ويحققون نجاحات في المجال الدولي. لكنّ الظواهر السلبية التي يكشف عنها النقاب كتاب الدراما، تجدنا نكتشف أن وراء هذا الشكل الخارجي، أو ذلك المظهر البراق، كثيرا من السلبيات الواضحة، والبولنديون يتجاوزونها بالصمت.

إن الدراما في كل ثقافة تتغذى على الصراعات والأضداد، وأفضل غذاء للدراما هو "الشرور"، وكلما كانت هذه "الشرور" متبجحة وقوية، كان ذلك أفضل للدراما والمسرح. ويمكن لنا أن نعثر في أفضل الدرامات البولندية الحديثة، ليس ظلال الحياة اليومية، أو تلك

الشرور التي نلاقيها دوما فحسب، بل وفضلا عن ذلك كله الشعور باقتراب حدوث كارثة اجتماعية شاملة، يستحيل إيقافها. ونحن نريد أن يخطئ هؤلاء المؤلفون الجدد في توقعاتهم وتنبؤاتهم الكارثية، ونريد أيضا أن تكون صورة العالم الغارق في بركة العنف والفوضى مبالغا فيها. ولكن عندما نستيقظ صباحا ونفتح الجريدة اليومية، فإن آمالنا تهبط علينا بالكارثة في الأفق وتدور حولها.

هذا واقع كتاب الدراما الجديدة في بولندا في الوقت الحاضر، وأعمالهم الدرامية الحديثة، المعبرة بقوة عن بدايات الألفية الثالثة في بولندا قد تخلو من الميراث الأدبي الذي ورثه الأجداد من رواد المسرح البولندي بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، وربما يكون خاليا من كل قيمة شكلانية أو سينوجرافية جديدة، لكنها رؤى كتاب بولنديين شباب يرون بولندا بعيونهم دون تجميل أو زخرفة أو تزييف. وقد نستجيب لصرخات هؤلاء الكتاب المبدعين أو نسد الآذان عنهم، ونحلم في صمت، ولكن الذي لا شك فيه أن هذه الدراما الجديدة هي ثورة على الميراث الأدبي القديم، بل تتجاوز تمرد الجيل الثاني على القوالب الجاهزة، وتتعدى كل إنجازات التقنية في طريقة تناول سبل الكتابة أو في سياق ما يعرض، أو في الرسالة أو في الأهداف. إنه مسرح جديد بإحالاته العصرية وتجاوزه "الطليعية" و"العبثية". وعلى الرغم من تأثر هؤلاء الكتاب الجدد من المصدرين الأخيرين (الطليعية والعبثية)، فإنهم شيدوا لأنفسهم لغتهم المتمردة، وتناولوا الحاضر بكل قسوته وعنفه، ليكتبوا شهاداتهم على عصر يسقط، وعصر جديد يولد من الدخان والتراب.

الهوامش:

(١) "رومان بافووفسكي — Roman Pawlowski" الدراما البولندية في مواجهة نقلها، دراسة خطية مكتوبة على الكومبيوتر: ص١. و"رومان بافووفسكي" يعد واحدا من أهم النقاد البولنديين الحداثيين.

(٢) استخدمنا مصطلح "ما بعد المعاصرة" داخل إطار البحث، ويقصد كاتب البحث منه أن يحدد الفترة الزمنية لكتابة الدراما البولندية الجديدة (في الفترة الواقعة ما بين ١٩٩٠ حتى اليوم) وهو ليس مصطلحا له علاقة بأية مصطلحات علمية متعارف عليها في المعاجم وكتب المصطلحات، بل هو للاستخدام الخاص بالدراسة صاغه كاتب هذا المقال لتسهيل قراءة البحث.

(٣) وليم شكسبير "هاملت" المشهد الثاني في الفصل الثالث.

(٤) جبل "البورنو" — رومان بافووسكي — ص.٥ دار النشر البومة الخضراء "كراكوف" ٢٠٠٤.

(٥) فيتكاتسي — اسمه الحقيقي "ستانيسواف إيجناتسي — فيتيكيفتش" (١٨٨٥ — ١٩٣٩) كاتب دراما، ومنظر مسرحي، وفيلسوف، صاحب التيار في الفنون التشكيلية البولندية يطلق عليه بـ"الشكليين"، تتصف دراماته التي كتبها بالسمة الجروتسكية أو الفانتازي. من أهم أعماله المسرحية: "الأم"، "المجنون والراهبة"، و"في قصر صغير" وغيرها من المسرحيات التي كانت تمثل — وما تزال بالتيار الطليعي/ العبثي في بولندا.

(٦) "فيتولد جومبروفيتش" (١٩٠٤ — ١٩٦٩) كاتب روائي ومسرحي — صاحب تيار العبث في بولندا في الخمسينيات من القرن السالف، تدور أعماله في معظمها حول قضية "الشكل"، وحالة "عدم النضج" للفرد الذي دائما يمثل دورا في المجتمع لأنه يخضع للأشكال والقوالب النفسية والاجتماعية والأعراف التي ينتجها الإنسان في المجتمع المعاصر. من أهم أعماله الروائية: "فيرديدوركي" و"الكون"، ومن أهم

أعماله المسرحية: "الزواج"، و"أوبريتكا"، و"إيفونا أميرة بورجوندا" وغيرها من الأعمال الطليعية في المسرح البولندي.

(٧) "سوافومير مروجيك" كاتب ساخر جروتسكي من أهم الكتاب المسرحيين الطليعيين الذين ينتمون لجيل كتاب المسرح البولندي في الستينيات.

(٨) الكتاب البولنديون الرومانتيكيون يمثلهم "آدم ميتسكيفيتش" (١٧٩٨ – ١٨٥٥)، و"يوليوش سووفاتسكي" (١٨٠٩ – ١٨٤٩) و"زيجمونت كراشيفسكي" (١٨١٢ – ١٨٥٩). إنهم يمثلون مثلث الشعر المسرحي في بولندا في القرن التاسع عشر، وأعمال هؤلاء الكتاب ترتبط بالرؤية التبشيرية للثورة والتمرد ضد المحتل الغازي من بروسيا والنمسا وروسيا القيصرية، حيث اقتسمت هذه الدول بولندا في ما بينهم.

(٩) رومان بافووفسكي – "جيل البورنو Pokolenie porno– " ص.٦ دار النشر: "البومة الخضراء" كراكوف – بولندا عام ٢٠٠٤

(١٠) "Testosteron" وترجمتها حرفيا: هرمون إفرازات الخصية.

(١١) المقصود بالبابا هنا: "البابا يوحنا بولس الثاني" وهو بولندي الأصل، والذي أصبح أول بابا للفاتيكان من دولة شيوعية، وهو من الذين قاموا بثورة في السياسة البابوية والفاتيكان، حيث بدأ في القيام بزيارات في مختلف بلدان العالم الثالث، وكان نصير الفقراء، ويطالب الدول الكبرى بمراعاة مصائر الدول الفقيرة. وتمرد على الفكرة التي كانت ترفض تحرك البابا من الفاتيكان وعدم تنقله إلى خارجها. كانت دعوته الأساسية هي التسامح الديني واحترام كل عقيدة على حدة دون تعصب. سواء كان الدين المسيحي أو الإسلامي أو اليهودي. ويتولي بعد وفاته "بابا" جديد ألماني الجنسية.

(١٢) مليونان من العملة البولندية (زولتي) تساوي حوالي أربعة ملايين ونصف المليون من الجنيهات المصرية.

(١٣) "الملف": يعود زمن أحداث هذه المسرحية إلى عام ١٩٥٧. تقدم مسرحية "الملف" للمرة الأولى في العاصمة البولندية "وارسو" في عام ١٩٦١. يعبر مؤلفها بوضوح عن التيار المضاد والمعارض للفاشية الهتلرية، والفاشية الماركسية الجديدة. لكن هذا النقد لا يأتي من خلال "مانيفستو" مباشر، بل عبر عمل مسرحي متقن، يتسم بلغة فنية جديدة تستوحي تيار المسرح العبثي، لهذه اللغة دلالاتها وشفراتها الدرامية. وعلى الرغم من إنسانية الفكرة وشمولية الطرح، فإن المسرحية بولندية في جوهرها ومناخها وأطروحتها. حيث إنها "ملف" من ملفات التاريخ البولندي الحديث. فبطلها الذي نجا من موت محقق حين اقتيد إلى المجزرة البشرية الهتلرية في أثناء الحرب العالمية الثانية – كما جاء في إحدى قصائد المؤلف "روجيفيتش" – فإنه يحاول أن يحيا ويعمل كأي بولندي في المجتمع، وما تزال جراحه مثخنة، ويهرب من واقعه اليومي الجديد عبر رقاده الدائم في الفراش، يتوهم عواله ويعيد ذكريات الزمن فيختلط الماضي بالحاضر ويتحاوران. راجع مسرحية "الملف" تأليف الكاتب البولندي تادووش روجيفيتش ترجمة: هناء عبد الفتاح متولي، تقديم ومراجعة: دوروتا متولي – سلسلة المشروع القومي للترجمة – المجلس الأعلى للثقافة – عدد ٦٨٩ عام ٢٠٠٤.

(١٤) مائة زولتي حوالي مائتي جنيه.

(١٥) "البحث عن منقذ من الناحية الأخرى" حوار مع المخرج كرستيان لوبا – مجلة "Republika – الجمهورية" ٢٠ من أبريل عام ٢٠٠٢.

المصادر:

1. Praca zbiorowa · Literatura polska 1918 – 1975, Warszawa 1975
2. Praca zbiorowa · Leksykon PWN, Warszawa 1972

3. Praca zbiorowa - Polskie sztuki wspolczesne 1968 – 1970, Warszawa 1970
4. Praca zbiorowa - Nowe polskie sztuki 1970 – 1975, Warszawa 1975
5. Marczak-Oborski St.- Teatr polski w latach 1918 – 1965, Teatry dramatyczne, Warszawa 1985
6. Zaworska Helena - O literaturze polskiej, Warszawa 1982
7. Eustachewicz Leon - Dramaturgia polska w latach 1945 – 1977, Warszawa 1979
8. Szaniawski Jerzy - Dramaty wybrane, Warszawa – Krakow 1987
9. Pawlowski Roman – Pokolenie porno, Zielona Gora 2004

قـــــراءة تفكيكية

في إشكالية علاقة الأنا بالآخر

في المسرح الأمريكي النسوي الأسود

محمد السعيد القن

تمهيد:

تتمفصل هذه الدراسة بصفة أساسية حول إشكالية العلاقة بين "الأنا/ الذات" الأنجلو أمريكية البيضاء "والآخر/ الموضوع" الإفريقي الأمريكي الأسود، خاصة المرأة السوداء، كما تتناولها الكاتبة المسرحية السوداء أدريان كينيدي في رائعتها المسرحية **"ذلك المنزل الغريب للنيجرو"** (١٩٩٦).

ونظراً للطبيعة الإشكالية/ الفلسفية لموضوع "الأنا/ الذات" في مقابل "الآخر/ الموضوع" أو "الذاتية" في مواجهة "الغيرية"، فإن الباحث يتبنى المنهج التفكيكي The deconstructive approach وذلك بغية تفكيكه، إن لم يكن نسف، تلك التراتبية hierarchy التي تحكم علاقة الرجل/الأنا بالمرأة/ الآخر في المجتمع الإنساني عامة، والمجتمع الأمريكي على وجه الخصوص، والتي دائماً وأبداً ما يعاد إنتاجها في فنون وآداب وخطابات تلك المجتمعات In their various discourses. وحسب فيلسوف التفكيك Deconstruction جاك دريدا فإن التفكيك أو القراءة التفكيكية هي مقاربة مبدعة لكافة أشكال العلاقات التراتبية السلطوية بغرض تفكيكها ثم إعادة تركيبها وصياغتها في أشكال تكرس قيم المساواة والندية والحاجة المتبادلة وتقبل الاختلاف والتسامح والاعتراف بحقوق الآخر الإنساني وشراكته في رحلة الحياة. كما يستفيد الباحث أيضاً من المنهج البيني The interdisciplinary approach في استقصاء وتعميق فهم الظاهرة موضوع البحث. فطبقاً لهذا المنهج يمكننا الاستعانة بكل ما تقدمه الحقول المعرفية المختلفة المجاورة للأدب من مفاهيم وأدوات واستبصارات Insights واكتشافات لتعميق معالجة وفهم تلك الإشكالية الجديدة — القديمة من كافة وجوهها ومختلف جوانبها وأبعادها لإضاءتها، وذلك حتى يتسنى للقارئ أن يدخل في حوار مبدع مع تلك الدراسة بغية طرح المزيد من التساؤلات

وإشكال القراءة الشارحة التي يقدمها الباحث هنا في دراسته هذه. فكل قراءة، كما يؤكد لنا هارولد بلوم، ما هي إلا إساءة/ تحريف قراءة (a kind of misreading) بل إن النظرية الأدبية ما بعد الحداثية كلها تدور في فلك هذه المقولة ذاتها(*).

• عودة إلى المستقبل:

ظلت إشكالية العلاقة بين الأنا/ الذات "المتعالية/ الترانسندنتالية" والآخر/ الموضوع الكولونيالي/ المستلب تلح على الباحث وتأبى إلا أن تتصدر خارطة اهتماماته الثقافية، وكان ما لها من سطوة وغواية لدرجة الهوس "الشبقي" بتلك العلاقة في كافة أشكالها وتجلياتها وتنويعاتها الخطابية/ الميتية. ففي كافة الخطابات/ الكتابات الصادرة عن المركز ظلت الذات الذكورية الأوروبية البيضاء تتشبث بالمركز الذي هو، كما يقول جاك دريدا أبو التفكيكية، رمز الحضور الدائم الثيولوجي من ثم والتميز والقوة والهيمنة والسيطرة والغطرسة، وفي المقابل تمت صياغة كل الأمم والشعوب والثقافات والأجناس الأخرى لتشغل الأطراف/ الهوامش، والتي هي رمز الغياب الدائم ومن ثم التهميش والتبعية والاستلاب — فكل العالم/ العالم غير الأوروبية هي "الآخر" بالمعنى الفلسفي التاريخي وهكذا تكون "الغيرية" هي قدرهم جميعاً الذي لا فكاك منه ولا أمل في تغييره في سياق هذا الطرح، وإلا فالهمجية والبربرية والإرهاب هي البديل عن تلك "الغيرية"! إنها تلك الثنائية "الأسطورية" وما ترتب عليها من السماح لنسبة ضئيلة من سكان هذه العوالم بالتسيد والهيمنة والطغيان ومن ثم "إخصاء وإقصاء" الآخرين التي ظلت تلح على الباحث حتى أيقن أنه لا مفر من تعرية الجوهر الخطابي/ الأسطوري/ الاستشراقي لتلك الإشكالية، وذلك من خلال مقاربة إشكالية لمجموعة من التساؤلات دونما ادعاءات أرثوذكسية/ لاهوتية في إمكانية الوصول إلى حقيقة/ الحقيقة (أين هي تلك الحقيقة المتعالية المطلقة؟)، وإنما بغية تقديم قراءة/ إساءة قراءة أخرى لهذه الإشكالية موضوع الدراسة. وفيما يلي بعض هذه التساؤلات الإشكالية:

ما طبيعة تلك الثنائية التقابلية بين "الذات" و"الآخر"؟ هل هذه المفاهيم (الذات/ الآخر..) هي مفاهيم طبيعية/ عالمية/ داياكرونية أم هي مفاهيم ثقافية/ خطابية سينكرونية؟ ما الذي أدى إلى أن تأخذ تلك العلاقة شكلاً تراتبياً، تأتي فيه هوية الذات/ الأنا دائماً قبل/ فوق هوية الآخر/ الموضوع فتحيله إلى موضوع تمارس عليه كل عدوانها ووحشيتها، وتستغله في إشباع كل غرائزها وشهواتها الشبقية وتغطي به قبحها ولا إنسانيتها؟ ما الذي جعل شعباً أو جنساً أو ثقافة ما هي "الآخر" التاريخي الذي لا يملك إلا أن يستبطن تلك "الغيرية" المفروضة عليه ويعمل على استنساخها وإعادة إنتاجها في كافة أشكال علاقاته ومراحل وجوده؟ كيف كانت مقاربة الكتاب عبر العصور والثقافات لهذه العلاقة الإشكالية بين "الأنا" و"الآخر" في كافة تجلياتها وتنويعاتها وأشكالها؟ كيف تناولت الكاتبة الأمريكية السوداء، أدريان كينيدي تلك العلاقة في مسرحيتها "قيد الدراسة"؟ وكيف قامت بمسرحة "الغيرية المزدوجة" للمرأة الأمريكية الإفريقية السوداء داخل تلك النصوص؟ وما الغرض من وراء تلك المعالجة المسرحية وما الرسالة المزمع توصيلها إلى جماهير القراء والمتفرجين في أمريكا وخارجها؟ هل تسعى الكاتبة إلى إحداث نوع من التغيير أو التحول في هذا السياق؟ أم ماذا؟

ما التيمات والموتيفات التي تدور في فلك تلك الإشكالية كما تم تقديمها داخل ذلك النص المسرحي الذي يقدم مع نصوص مشابهة خطابات مختلفة المنطلقات والاتجاهات والأهداف؟ ما الملامح الشكلية والحيل الفنية التي توسلت بها الكاتبة لمنح تلك الموتيفات والتيمات المعادلات الموضوعية الدرامية والصور المسرحية السمعبصرية داخل تلك العوالم المسرحية موضع الدراسة والتحليل؟ هل تختلف الرؤى التي تصدر عنها تلك المسرحيات؟ هل تسعى لتقديم خطابات استفزازية/ تحريضية تفكيكية تهدف إلى المعارضة والمقاومة وإيقاظ الوعي التاريخي الناقد لدى جماهير القراء والمتفرجين من الأمريكان السود، نساء ورجالاً على حد سواء؟ أم هل تسعى هذه الخطابات إلى تخدير هذا الوعي، بل تزييفه والتعتيم على كل ما هو راديكالي وتحريضي ومقاوم؟ هل بإمكانها فضح زيف إشكالية الأنا/ الآخر وذلك بتعرية ما تأسست عليه من أساطير وأيديولوجيات كولونيالية إمبريالية لا إنسانية، ومن ثم المساعدة في تفكيكها وإعادة تركيبها بحيث تدفع في النهاية في اتجاه التنوير والتثوير والتغيير وإعادة أنسنة تلك العلاقة ونزع تراتبيتها الخطابية واستبدالها بعلاقة إنسانية ترتكز على قيم المساواة والعدل والحرية والتسامح وتقبل الآخر المختلف وليس الأدنى أو الأضعف؟

٥ المسار التاريخي لتلك العلاقة الإشكالية الخطابية

يحدثنا هيجل عن علاقة "السيد بالعبد" The master/ slave relationship، على أنها العلاقة التي تحكم القوى بالضعيف، والأبيض بالأسود/ الأحمر/ الملون، والرجل بالمرأة، ومن يملك بمن لا يملك، وحسب هذه القسمة التقابلية/ التراتبية يصبح الأول "السيد الأنا" ويصبح الثاني "العبد/ الآخر". وما هو جدير بالتأكيد هنا هو أن كل من جاءوا بعد هيجل من منظرين وكتاب ومفكرين استنسخوا " have cloned " تلك العلاقة التراتبية/ السلطوية/ القمعية حتى إن سيمون دو بوفوار في كتابها الجنس الثاني تقر هيجل على ما ذهب إليه وتتفق معه في أن علاقة الرجل/ الذات بالمرأة/ الآخر هي علاقة السيد بالعبد حيث ترى دو بوفوار أن ميل الرجل للهيمنة والسيطرة هو ميل فطرى طبيعي ولد به، وكأن المسكوت عنه في هذا السياق هو أن المرأة تولد ولديها ميل فطرى غريزي للإذعان والعبودية ونفي الذات!! وترى دو بوفوار أيضا من منظور وجودي "أن الوعي نفسه ينطوي على عداوة فطرية لأي وعي آخر" بمعنى أن وجود الذات/ الوعي يتأسس على الرغبة في نفي الآخر " the negation of the other " لذا نجد سارتر يحدثنا عن الجحيم على أنه الآخر "الجحيم هو الآخر" وكلمة "جحيم" في هذا النص تنطوي على كل ما من شأنه تدمير آدمية الإنسان ونفيه خارج الحياة الإنسانية. وهذا هو تحديداً ما تؤسس عليه سيمون دو بوفوار نظرتها للعلاقة بين الرجل والمرأة، فهي تذهب إلى أن وجود الذات/ الوعي هو وجود في حالة صراع وعداوة دائمين مع الآخر/ وعي الآخر. فالذات لكي تؤكد وجودها ووعيها وحريتها لابد لها من "آخر" يعارض وجودها ويدخل معها في صراع مستمر، وفي هذا السياق تقوم الأنا/ الذات المتسيدة السلطوية العنفية "بإخصاء وإقصاء" الذوات الأخرى وتحويلها إلى "الآخر" المستضعف المستلب والمتشيئ حيث يعلو "السيد" ويضمن لنفسه السيطرة والهيمنة

والتحكم بينما يهبط "العبد" ويفقد مقومات "وجوده الأصيل" كذات حرة مستقلة مبدعة (هيدجر).

ورغم كل ذلك فإن دو بوفوار ترى ـ من منظورها الوجودي ـ أن كل إنسان — ذكراً كان أم أنثى — هو ذات حرة مستقلة محكوم عليها بالحرية وضرورة تنمية وعيه/ وعيها إلى أقصى درجة ممكنة باعتباره شرطًا لعملية الانتقال من عالم الأشياء/ الآخر (الوجود في ذاته) إلى عالم الإنسان (الوجود لذاته)، حيث يتحقق لهم وجودهم الأصيل، وهو الوجود المتساند على قيم الحرية والاستقلالية والمسئولية والعدالة والإبداع.

والسؤال الذي يطرح نفسه على هذه الدراسة: هل بإمكان المرأة عامة والمرأة الأمريكية الإفريقية خاصة أن تحقق تلك النقلة وتصل لذلك الوجود الإنساني الأصيل؟ هل تستطيع أن تدرك وتفهم غيريتها وعبوديتها المزدوجة التي فرضها عليها الرجال البيض والسود أو تنتقل من عالم الأشياء والوجود المزيف إلى عالم الوجود الأصيل؟

قبل الإجابة عن تلك التساؤلات لنستمع إلى هيجل يحدثنا عن رأيه في السود على وجه العموم: إن ما يميز الشخصية الزنجية تحديداً هو عدم قدرتهم على ضبط النفس والتحكم فيها، وهي حالة ميئوس من تغيرها أو تهذيبها أو علاجها، فهم لا ثقافة لهم، ولن تكون لهم ثقافة تعينهم على إصلاح ذلك العوج. فهم كانوا كذلك دائماً ومن ثم فالعلاقة الوحيدة الممكنة بين الزنوج والأوروبيين هي علاقة عبودية... فالعبودية هي الحالة الوحيدة التي تناسبهم ولا يستطيعون العيش خارج محيطها... (تايلور، ٤١).

إن مثل تلك النظرة العنصرية البغيضة الآثمة المجرمة التي يقدمها لنا هذا الفيلسوف هي التي أباحت تحويل الملايين من الأمريكان — رجالا ونساء — من أصل إفريقي إلى عبيد وسهلت جريمة تشييئهم واستلابهم ونفيهم وتحويلهم إلى قطيع من الحيوانات المتوحشة التي لا أمل في استئناسها وترويضها إلا بالعنف والوحشية والقسوة التي لا حدود لها... وإذا كان الحال كذلك فلا غرو أن الأمريكان الأفارقة لا تاريخ لهم ولا وجود ولا حرية ولا إبداع خارج السياقات التي فرضها عليهم السادة البيض من الأوروبيين. إن تاريخ هؤلاء القوم هو تاريخ عبودية واستعباد وإذلال وحرمان وتشيىء، وتغريب وإخصاء، هو اللاتاريخ من منظور الأبيض الأوروبي. إنه تاريخ النفي المطلق. وما يزيد الموقف قبحاً وبشاعة أن الذكر الإفريقي الذي تم تشييئه واستعباده لم يتورع عن أن يمارس هو أيضا تلك الممارسات البشعة القبيحة على المرأة السوداء، حيث يقوم بتحويلها إلى آخر مستعبد ومنفي ومُشَيَّأ.

وهذا تحديداً ما يجعل مهمة الكاتبة الأمريكية الإفريقية السوداء شبه مستحيلة، فهي منوط بها أن تقوم بدراسة كل ذلك التاريخ الإخصائي الاستعبادي، ليس فقط للمرأة السوداء لكن للرجل الأسود أيضا، حتى يتسنى لها أن تفكك كل تلك الخطابات وتبدع خطابات مقاومة تثويرية من شأنها أن تساعد قومها على تنمية وعيهم التاريخي الناقد بعبوديتهم وآخريتهم، ثم تدعو إلى إبداع تاريخ أصيل يساعد على أنسنة وجودهم ويخلق لهم مواقف ومواقع للوعي بذواتهم الحرة المستقلة وتحقيق وجودهم الأصيل، فكما يقول ميشيل فوكوه،

فإن كل خطاب سلطوي إخصائي من شأنه أن يفرز أو يؤدي إلى خلق خطابات معارضة ومقاومة وحتى ثورية، وهكذا في جدل دائم، بحيث يكون التغيير هو الأساس وليس الثبات. فهل هذا هو الاستبصار الذي تتبناه كاتبة النص موضع الدراسة والتحليل والتأويل هنا؟

إذا كان الرجل الأمريكي الأسود يأتي على قمة التراتبية الاستعبادية التعريبية في أمريكا السوداء فإن المرأة الأمريكية من أصل إفريقي تعاني من ثلاثة أشكال من العبودية والغيرية: عنصرية (Race) وجنسوية (Gender) وطبقية (Class) اقتصادية/ اجتماعية. لهذا نجد باربارا سميث في مقالها "نحو نقد نسوي أسود" تقول: "إن سياسات الجنس وسياسات العرق وكذلك الطبقة الاجتماعية تعمل معاً على قهر المرأة وتحويلها إلى آخر في كتابات النساء السود" (انظر الين شوالتر، ص ١٧٠).

يتضح ذلك في النص موضع الدراسة، حيث نجد الشخصيات الرئيسية فيها بنات سودًا تم قهرهن ونفيهن وتحويلهن إلى مسوخ آدمية متشيئة داخل ذلك العالم المسرحي الجهنمي الكابوسي الذي يحكمه رجال هم أيضا، رغم بشاعة وقبح تعاملهم مع هؤلاء البنات/ النساء السود، ضحايا ذلك الوحش ذي الرؤوس الثلاثة the three-headed monster من العرق Race والجنس/ النوع Sex /Gender والطبقة الاجتماعية Social Class. وما نشاهده نحن جمهور المتلقين يمثل مشاهد من الوجود الجهنمي الكابوسي لهؤلاء البنات/ النساء، مما يدفع بعضهن للانتحار المأساوي هرباً من ذلك الجحيم المجتمعي. إننا نلتقي بشخصيات نسوية تعاني من الفصام والتشظي والكوابيس والعجز وكذلك السلبية، ونراها سجينة غيريتها ودونيتها التي فرضها عليها المجتمع الأمريكي الأبيض/ الأسود، الذي - وياللعجب - تحلم بأن تذوب فيه وتصبح بيضاء البشرة زرقاء العينين مثلهم. وعندما تعجز عن تحقيق ذلك الحلم الغريب العجيب المستحيل يقدمن وبمنتهى السهولة على قتل أنفسهن!! وهنا يثور سؤال: من أدريان كينيدي هذه وما الذي جعلها تتبنى تلك الرؤية الكابوسية شديدة القتامة والتي دفعت الكثيرين من نقاد المسرح الأمريكي إلى وصمها بالانهزامية والرؤية العدمية؟!

إن أدريان كينيدي، كما يقول لنا هربرت بلاو، "هي وبكل تأكيد من أكثر الكاتبات أصالة في جيل الستينيات، سواء من البيض أو السود" (٥٣١). كما أنها تعد أكثرهن ذاتية وتجديداً، وذلك بشهادة الناقدة روز ماري ك. كيرب، والتي تستطرد قائلة: "إن كينيدي خلقت عالماً مسرحياً كابوسياً (تغلب عليه الرؤية القاتمة والكوابيس) استقطرتها من إدراكاتها العادية للمكان ووعيها بالزمان. فبدلا من أن تقدم لنا تلك الحبكة التقليدية التي تتقدم بطريقة خطية تعاقبية، تقوم بتصوير ورسم حالات عقلية مضطربة ومفككة لشخوص متشظية. وما يتم مسرحته في عوالمها المسرحية هو تلك الجوانب والوجوه المتعددة لتلك الشخوص، وهي تلجأ في ذلك للحيلة الفنية التي تتطلب من هؤلاء النساء أن يغيرن ملابسهن في إشارة منهن لتغيير هوياتهن، ثم إنها تقدم لنا حالة تشظيهن تلك على هيئة شخوص منفصلة لشخصية واحدة (١٠٨).

وهذا ما دفع إحدى ناقداتها إلى أن تؤكد على اللمح السيريالي لمسرح كينيدي، حيث تضع على خشبة ذلك المسرح وعيها الخاص بها، ذلك الوعي الشاعري الغنائي ذي البنية المتجذرة في تجربتها السوداء الإمبريقية المعيشة، وهو على كل حال وعي كابوسي مفزع (برانيت جاكسون: ٦٨). وتصف كينيدي ذلك قائلة: إنني أرى في كتاباتي المسرحية متنفساً لذلك الالتباس والارتباك النفسي الذي يعتمل بداخلي، كما أنها تشكل منبرا لطرح تساؤلاتي الحائرة منذ طفولتي المبكرة... وما ذلك إلا ثمرة صراع دائم مع ما استقر في لاوعيي منذ تلك الفترة، محاولة الدفع بها لمستوى وعيي وشعوري الآني (انظر روبي كوهين، ١٠٨).

وهذا ما حدا بنقاد كينيدي إلى أن يصفوا مسرحياتها بأنها "حالات عقلية" States of mind. وهو الوصف الذي لم تقره روبي كوهين، مفضلة عليه عبارة "أفعال العقل" acts of the mind (١٠٨). أما ويلكرسن Wilkerson فيرى فيها "تعبيرا عن ذاتها" يجد أفضل صورة له في ذلك الصراع الدائم بين الشخصية وذاتها وما استلزمته تلك الذات من قوى ثقافية واجتماعية وأسطورية من شأنها استعباد تلك الذات وتشييئها وتدميرها في كثير من المسرحيات. ويشكل هذا الصراع الداخلي/ النفسي بؤرة عوالمها المسرحية، تلك العوالم التي تتأسس على وجود ذوات عديدة متصارعة ومتجادلة، تدخل جميعا في علاقات قوة بين الأنا والآخر أو العبد والسيد power relationships.

ومن قراءة النص موضع الدراسة يتضح لنا جليا أن كل الشخوص هي "نتف" و"شذرات" من شخصية واحدة، فالذات منقسمة على نفسها ومتشظية لدرجة مفزعة، وتتعدد تلك الشخوص/ الهويات/ الذوات/ الشذرات لدرجة يتعذر معها القول بوجود هوية/ ذات طبيعة موحدة على الإطلاق. لذا نجد أن تلك الشخصية النسوية السوداء التي نلتقيها في مسرح كينيدي تعاني آلاما فظيعة تكاد تقضي عليها (وهذا ما يحدث حرفيا في نهاية المسرحية) وهي كلها آلام ناتجة عن تلك الحالة "الملعونة!" من غيريتها المزدوجة العنصرية والجنسوية "Race and gender". لقد تمت قولبة تلك المرأة/ الفتاة لدرجة يستحيل معها تغيير أو تحقيق أي من أحلامها وتوقعاتها في حياة أكثر إنسانية وأقل وحشية ولاآدمية.

إن تلك الفتاة تعاني وصمة مزدوجة من كونها زنجية وكونها امرأة، وتنجح كينيدي في تجسيد تلك الحالة التي تعانيها بطلتها المفككة تلك، كما أن اعتبارها معادلا موضوعيا يجعل وعي المتلقي بها حادا وعنيفا أيضا:

إن هذه الفتاة تعاني من خوف يصل حد الهوس والهستريا من الاغتصاب، وكما تصف لنا بلاو Blau ذلك قائلة: "إن قبح وبشاعة ووحشية العنصرية مضافا إليه قبح وبشاعة ووحشية التمييز الجنسي/ النوعي "Gender" بعد مضاعفة كل ذلك مرات ومرات — كل ذلك يتحول إلى حالة من فوبيا الاغتصاب عند تلك المرأة" (٥٣٢).

إن هذه المرأة/ الفتاة تبدو لجمهور متلقيها وكأنها دائمة النظر في مرآة محطمة في صورة مسرحية بصرية تنجح في تجسيد حالة الدمار والتشظي التي تعانيها ذاتها/ ذواتها وهذا ما يفسر لنا اختيار كينيدي عنوان مسرحيتها: "المنزل الغريب" "The funnyhouse". إنها

ليست فقط الشخصية التي تنعت بالغرابة ولكنه المكان الذي تقيم فيه أيضا، فهو أيضا مجموعة من الأماكن الغريبة في مكان واحد، له ممرات كثيرة غريبة وبه مرايا كثيرة غريبة مشوهة تحيل الذات الناظرة إليها إلى مجموعة من الذوات المتكسرة المفككة الغريبة المشوهة والضائعة. وتكون التجربة الكلية لهذا الموقف المركب/ المفكك ذي الذوات الكثيرة هي تجربة ضياع الذات وغيابها أو تغييبها ونفيها لكي تتحول إلى آخر/ الآخر. فما هي إذن حكاية تلك الفتاة/ الفتيات اللائي يقطن هذا المنزل الغريب؟

تلك هي سارة الزنجية، كما تقدم لنا نفسها "Sarah the negro" وهي فتاة أمريكية سوداء، نالت قسطا من التعليم كي يساعدها على أن تجد لنفسها مكاناً على الخارطة الاجتماعية الاقتصادية، ومن ثم الأمل في أن يكون لها حياة عائلية شبه متوائمة مع مجتمعها هذا. لكنه ليس مثل أي مجتمع آخر، إنه مجتمع عنيف قبيح، يجمع بين جريمتي العنصرية والتمييز النوعي الجنسي بين أفراده وجماعاته. إن سارة الزنجية، وهي الآخر المزدوج هنا، تعاني من اضطرابات نفسية كثيرة نشأت كلها عن رفض المجتمع الأمريكي العنصري لها كزنجية وعن نفيه لآدميتها وتحويلها إلى الآخر اللاآدمي، والذي - ويا للمفارقة العجيبة - يأبى الآخر الذكر الزنجي إلا أن يشيئها وينفيها إلى الآخر الأنثى. لذا نجد أن سارة الزنجية تعاني تشظي ذاتها وهلهلتها وتدميرها، ومن ثم يتحول وعيها ولاوعيها في آن إلى موزاييك من الهلوسات والفوبيات النمطية (A mosaic of archetypal phobias and hallucinations)

لاغرو إذن والحال كذلك أن نجد سارة الزنجية عبارة عن موزاييك من الذوات الشائهة والمشوهة من كل النساء والرجال المتواجدين في حياتها من الماضي والحاضر على خشبة المسرح الآن: فسارة الزنجية هي سارة وهي الملكة فيكتوريا وهي دوقة هابسبرج، وهي أيضا باتريش لومومبا، والمسيح عيسى، وهي، كما هو واضح لنا، كلها شخصيات مستدعاة من التاريخ البعيد والقريب، ولها إسهاماتها الناجحة في تحويل حياة الأمريكان من أصل إفريقي – بل كل إفريقيا السوداء – إلى جحيم قاتل. فما معنى أن تكون سارة الزنجية كل هؤلاء الشخصيات؟ إن ذلك يمثل معادلا موضوعيا بصريا مسرحيا لحالة التفكك والتشظي والتشيؤ ودمار الذات/ الذوات التي تعاني منها سارة الزنجية وكل أبناء وبنات جلدتها من السود الأمريكان والأفارقة. إنهم جميعاً يمثلون "نتف" من ذات سارة المشيأة وغيريتها المفروضة عليها، وهي حيلة فنية ذكية تقدم صورة سمعبصرية (an audiovisual image) لتجسيد تلك الحقيقة التاريخية التي مفادها أن أي سارة هي نتاج طبيعي لتلك العلاقة غير الطبيعية بين الأبيض الأوروبي (السيد/ الأنا) والإفريقي الأسود (العبد/ الآخر). إنها بلغة أخرى، تجسيد مسرحي لتلك المقولة الأسطورية المطلقة التي تضع الرجل الأبيض الأوروبي الأمريكي في مركز العالم وبذلك تضمن له الهيمنة والسيطرة والتسيد (Euro-American Centrism) في الوقت الذي تنفي فيه باقي سكان وشعوب العالم إلى الأطراف، حيث التبعية بكل أشكالها ولغاتها وممارساتها، إنها الـ"نحن" في مقابل الـ"هم" (The rest versus US). والمسرح العالمي الآن (في أفغانستان والعراق والسودان وفلسطين) شاهد صدق على هذه المقولة

واستمرارها وإطلاقها، فأمريكا وأوروبا هما الأنا/ السيد المتحضر المتدين المتسامح وغيرهما من سكان هذا العالم، خاصة العرب/ المسلمين هم الآخر المتوحش البربري الهجين الإرهابي الذي بإصلاحه/ وتمدنه/ وتدميره يصبح العالم أكثر أمناً وحرية وعقلانية وتحضراً ! !

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو: لماذا تلك الشخصيات التاريخية تحديداً؟ لماذا الملكة فيكتوريا؟ والسيد المسيح؟ وباتريس لومومبا؟ فالملكة فيكتوريا رمز الإمبراطورية البريطانية في أوج سيادتها وهيمنتها وجبروتها ولاعقلانيتها وإمبرياليتها واستعمارها لشعوب العالم. والمسيح (عيسى ابن مريم) هو الرمز المطلق للدور الخطير الذي لعبته الديانة المسيحية التبشيرية في تمكين تلك الإمبراطورية البريطانية من استعمار العالم وتحويله إلى الآخر المتوحش الهمجي (النبيل) "The myth of the noble savage". أما باتريس لومومبا فهو أحد رموز الإرادة الإفريقية السوداء وإصرارها على المقاومة والتحرر وإنهاء العبودية والاستغلال والغيرية. والسؤال الذي يطرح نفسه الآن: ما الذي يجعل لومومبا أحد رموز استمرارية ضياع ونفي وآخرية سارة الزنجية في المسرحية؟ كما نعلم جميعاً فإن حالة التحرر والاستقلال التي تعيشها المستعمرات الإفريقية السابقة لا تقل قبحاً وبشاعة وعنفاً ولاإنسانية وظلماً وآخرية عن حالتها قبل الاستقلال! لقد تحول الوطنيون (من حكام ومثقفين موالين لهم وللاستعمار الجديد وحاشيتهم وبطاناتهم من المنتفعين والمرتشين والفاسدين والمفسدين) إلى مستعمرين جدد مستعيرين من مستعمريهم الأوروبيين البيض، أيديولوجيتهم اللاعقلانية العنيفة لتحويل كل شعوبهم إلى الآخر المقهور المستعبد المستلب المتشيئ والمنفي حتى في أوطانهم! لقد تحولوا جميعاً إلى رموز للقهر والنفي والاستعباد والاستغلال والاستلاب وحتى الاحتلال في الوعي واللاوعي الجمعي لهذه الشعوب. إن كينيدي تقدم لنا صورة مشوهة وشائهة لكل هؤلاء، من حيث إنهم جميعاً مسئولون – بشكل أو بآخر – عن تلك الجريمة البشعة التي مسخت هذه الشعوب ونفتها في آخرية وعبودية سرمدية لا فكاك منها ولا أمل في تغييرها (إلا باكتساب الوعي التاريخي الناقد الفاعل في صياغة وتشكيل التاريخ الإنساني وحركة المجتمعات الإنسانية) وحيث إن هذا الوعي وذلك الأمل لا مكان لهما الآن في حياة سارة الزنجية فإننا نجدها تقدم على فعل الانتحار، وهي مفارقة مؤداها أن الموت/ الانتحار في ظل هذه الظروف اللاإنسانية يمثل أحد معاني الإرادة والاختيار ومن ثم التجاوز وربما الانتصار على غيريتها؛ شرور حياتها/ معاناتها ! ! ألا يفعل الأطفال والشباب الفلسطينيون وكذلك الشباب العراقي والأفغاني وغيرهم ذلك الآن؟ ألا يقدمون أرواحهم فداء لقضية تحرير واستقلال أوطانهم؟ ألا يموتون من أجل أن تحيا تلك الأوطان خارج سجون الغيرية والعبودية والضياع؟ فلهم ولكل أحرار العالم ومحبي الحرية والاستقلال كل التسامح والتفهم لما يفعلون.

تلك هي الصورة المسرحية منظوراً إليها في المرايا المشوهة التي تشكل بنية ذلك المنزل الغريب الذي تقطنه سارة الزنجية، فكلهم تحولوا إلى مسخ آدمي وليس من السهولة التعرف عليهم خاصة إذا ما قورنوا بصورهم الإيجابية المشرقة كما يقدمها التراث والوعي الإنساني، فبدلا من السيد المسيح الذي عرفناه متسامحا ومخلصاً ومنقذاً للعالم، نلتقي مسيحا قد تقزّم واحْدودب وصار مثالا موجعا للضعف والعجز وقلة الحيلة (هكذا!). وبدلا من الملكة فيكتوريا

بجلالها ووقارها وعظمتها، نرى فيكتوريا جد مختلفة: فهي زنجية ذات شعر مجعد "قبيح" وهي ثمرة علاقة، اغتصب فيها أبوها، الأسود المتوحش، أمها البيضاء الجميلة. إنهم جميعا ضحايا سواد لون بشرتهم، والصورة كلها ترجمة مسرحية بصرية لفوبيا الاغتصاب هي المعادل الموضوعي لتشيؤ المرأة الأمريكية السوداء وغيريتها واستلابها.

وما هو جدير بالملاحظة هنا هو تبني كينيدي لأفكار واستبصارات ما بعد الحداثيين من أمثال رولان بارت وجاك ديريدا وميشيل فوكوه وبول دي مان وجوليا كريستيفا وغيرهم، خاصة تبنيِّها لمفهوم الذات "The self" عندهم. فالذات في الفكر ما بعد البنيوي، مثلها مثل المفاهيم والتصورات الأخرى، قد تم تفكيكها، بل تقويضها، ومن ثم تحولت إلى "ذوات" متشظية متقلبة ومراوغة دائما. وقد انعكس ذلك على النصوص ما بعد الحداثية، حيث لا تقدم لنا ذواتا متوحدة وثابتة ومستقرة، ولكن مواقع وفضاءات "Sites and spaces" لذوات متكسرة ومفككة ومهلهلة ومتقلبة ومتغيرة دومًا، وكأنها فقدت وعيها بنفسها ومن ثم تشيأت واغتربت وفقدت القدرة على المشاركة الإيجابية والفعل المبدع الذي يعيد خلق تلك الذوات في عملية جدلية دينامية متجددة ومتطورة، من شأنها إعادة خلق العالم/ الذات/ الوعي مما يستحيل معه غلق النص أو انغلاق الذات أو مواتها. ففي هذا النص تحولت تلك الذات إلى كولاج/ إنسمبل، بلغة بريخت الألماني المسرحية الملحمية، من ذوات أخرى، من أقنعة وممارسات إمبريقية آنية. إنها مغمورة في عالم متشيئ يصفه هايدجر بأنه متجذر في وجود مزيف "An inauthentic existence" وهو وجود، بحسب إليزابيث بروبين، تماهى فيه ما هو أنطولوجي مع ما هو إبستمولوجي "what's ontological with what's epistemological" (المصدر نفسه: ٣). ويرى بارت أن الذات لا توجد إلا في حالة وضعية/ إمبريقية تتسم بالنشاط والإنتاج الآني المعيش (بروبين: ٣). أما ميشيل فوكوه فيقول بوجود "صور للذات" أو "ذوات خطابية" (أي في مختلف الخطابات) يتم بموجبها إنتاج مواقع وفضاءات بديلة (نفسه: ٧) وهذا ما عبر عنه ويلكرسون عندما كتب يقول: "يمكن للشخصية الأدبية/ الفنية أن تمثل العديد من الذوات التي تتكون منها ذات الشخصية الرئيسية، ولذلك فإنه يكون لها أسماء عديدة من شأنها أن تشير إلى الأجزاء/ الشذرات الأخرى التي تتكون منها تلك الشخصية" (برانيت جاكسون: ٧٠).

وهذا ما فعلته كينيدي ببطلة مسرحيتها سارة الزنجية: إن سارة كما أسلفنا ما هي إلا موقع/ فضاء/ كولاج من ذوات أخرى متشظية هي الأخرى، ومتصارعة ومحكوم عليها بالضياع والنفي، بل وحتى الانقراض "extinction"، وهذا يتمشى مع إعلانها (أي كينيدي) أن الموضوع القريب إلى قلبها والمُشغلة بطرحه ومسرحته دوما هو الفرد/ الذات المتشظية التي تعيش أبدًا في حرب مع ما بداخلها من قوى متصارعة بغية الانتصار لهذا الجانب من شخصيتها أو ذاك. فسارة الزنجية توجد (ولا أقول تعيش) في حالة حرب دائمة مع كل القوى/ الشخوص/ الذوات المتصارعة بداخلها، والتي تشكل معا الجوانب المتعددة لتلك الشخصية المنقسمة الكيان والوعي والوجود والرؤية. ولكي تبرز كينيدي تلك الحالة،

فإنها تقدم لنا مجموعة من المشاهد/ اللحظات/ المواقف المشحونة بالصراع وشديدة الفانطازيا إلى حد مفزع. وهذا يفسر لنا تأكيد النقاد على الملامح السيريالية/ التعبيرية لتلك المسرحية.

إن مسرحية "ذلك المنزل الغريب للنيجرو" "The Funnyhouse of the Negro" هي مزيج من العناصر السيريالية والتعبيرية، كما تراها روبي كوهين، فهي تعبيرية في " غلبة الذاتية عليها، مع التركيز على الصراعات داخل الشخصية والمتجسدة دوما في ذوات أخرى كثيرة متصارعة متحاربة" ولكنها كما تستمر كوهين في قراءتها، "سيريالية من حيث اعتمادها الكامل على عالم الأحلام والكوابيس وما يعززه من صور بصرية أخاذة" (نفسه: ٧٠).

إن سارة الزنجية هي محور تلك المواقف/ المشاهد السيريالية التعبيرية الكابوسية، وكل ما تفعله الآن (أو لا تفعله) هو أن تموت ببشاعة وقبح، تماما كما أدت دورها/ أدوارها في الحياة ببشاعة وقبح أيضا، فهذا هو قدر المرأة الأمريكية الإفريقية (الزنجية) في أمريكا العنصرية القبيحة. والجدير بالملاحظة هنا، أن البنية الفنية الأرسطية غائبة تماما. فالمسرحية في بنيتها أقرب ما تكون إلى مسرح صموئيل بيكيت وأوجين يونسكو وغيرهما من رواد ومؤسسي مسرح العبث "The Absurd Theatre": فلا وجود لحبكة خطية بالمعنى الأرسطي، ولا حدث درامي خطي يتنامى ويتأزم ويصل لدرجة الذروة والاكتمال "The climax" ولا شخصية وضعية لها وجودها المستقل والمتفاعل مع الشخوص والذوات الأخرى التي تعزز وجود الشخصية الرئيسية "The protagonist"- وتؤكد تفوقه وتميزه وجبروته. فالشخوص تم اختزالهم جميعا في شخصية واحدة هي "سارة الزنجية"، والحبكة هي لحظة/ لحظات تم تجميدها ومن ثم انبتّت صلتها بعنصر" الزمكانية" The spatiotemporality"، والأحداث ما هي إلا مجموعة رؤى كابوسية "Nightmarish" مفككة "fragmentary" ، فلا رابط بينها إلا رابط مكاني استاتيكي هو عقل/ وعي/ لاوعي سارة الزنجية، حيث تتعدد وتتضخم لحظة موتها/ انتحارها/ نفيها المطلق/ غيريتها.

إن سارة، وحالها هكذا، لا تملك إلاّ أن تغترب "become alienated" ومن ثم تنسحب إلى عالمها الداخلي وتتقوقع في شرنقة "The cocoon" غيريتها وضياعها، وتقبع هناك لتجتر ذكرياتها الرعبة القاتلة وتحيلها إلى حكايات، ولكنها حكايات أبعد ما تكون عن حكايات شهرزاد التي تحيل الحكي إلى قارب للنجاة (وإعادة الخلق): من عالم لا يقل كابوسية وقبحا عن عالم سارة الزنجية، من حيث إن كليهما هو الآخر المستعبد المستلب المهدد بالضياع والموت/ القتل. ولكن شتان ما بين البنيتين: فبينما توظف شهرزاد اللغة لتستنبت بها عوالم جديدة تمنحها الأمل في النجاة وفي الاستمرار ومن ثم الحياة، تتحول اللغة على لسان سارة الزنجية إلى شهادة اعتراف بالذنب ومن ثم الإدانة والتجريم والموت، وبينما لا تفزع شهرزاد من كونها الأنثى/ العبد/ الآخر في عالم الذكور، بل تتجاوز كل ذلك بوعيها التاريخي واللغوي المبدع وتحيك من كل ذلك عوالم بديلة تستبدل فيها المواقع مع شهريار الذكر/ الأنا/ السيد/ السلطة ومن ثم تحيله هو إلى الآخر/ الموضوع الذي يعتمد عليها كلية في التصالح مع وجوده المزيف وحياته المملة القاتلة، نجد سارة الزنجية، وقد تشبعت

بغيريتها ودونيتها وعبوديتها تستسلم لقبح ما استبطنت من أفكار ومعتقدات ومشاعر خرافية خطيرة، وتقوم على الفور بقتل نفسها لتضع حدا لتلك الآلام وهذا القبح وتلك الدمامة والدونية.

والسؤال الآن: كيف نجحت كينيدي في مسرحة تلك الرحلة "the journey"- داخل عقل/ رأس سارة؟ كيف أقامت معارها الفني الجميل، مشكلة إياه من تلك المشاهد الاستاتيكية شديدة الكابوسية والمستفزة إلى أبعد الحدود؟ ما البنية الفنية التي صاغتها من تلك اللحظات الساكنة الكئيبة التي تدور كلها داخل تلك المساحة الضيقة القاتمة - عقل سارة - بكل هلوساته وكوابيسه وأحلامه وطموحاته وإحباطاته وهزائمه؟ وما الغرض/ الرسالة التي سعت الكاتبة لنقلها لجمهورها من السود والبيض، رجالا أم نساء، سادة أم عبيداً؟

تأخذ بنية هذا العمل المسرحي شكل الكولاج الذي يتكون من ستة مشاهد قصيرة جدا. وهي بنية جد مفككة استخدمتها كينيدي ووظفتها لمسرحة وتجسيد ذات/ ذوات سارة الزنجية المتشظية المفككة والضائعة. فهذه المشاهد غير الترابطة منطقيًا تعكس معا التباسات وتشوهات وهلوسات وكوابيس سارة العقلية والعاطفية والنفسية والاجتماعية، ومن ثم تؤكد وتبرز غيريتها وعبوديتها كأنثى سوداء في أمريكا السوداء، تشكل أيضا الآخر بالنسبة لأمريكا البيضاء على المستويات الإبستمولوجية والأنطولوجية والأنثروبولوجية والسوسيولوجية.

أيضا استطاعت كينيدي أن تمسرح "to theatricalise" حالة التشظي التي تعاني منها سارة وكذلك غيريتها بتوظيفها تلك الاستراتيجية المسرحية الفنية سالفة الذكر: سارة منقسمة إلى خمس شخصيات/ منفصلة/ متصلة، مستقلة/ تابعة، من الماضي والحاضر: إنها جميعا تظهر على خشبة المسرح لتقدم شهاداتها/ حكاياتها الفردية الاجتماعية والعائلية النفسية، والتي هي شهادات وحكايات سارة، بل إنها تحكي بصوتها، بل إن شخصية سارة المركبة تلك تتمدد أكثر لتحتضن ثلاث شخصيات أخرى ثانوية: أمها ذات البشرة البيضاء الناعمة، وصاحبة المنزل الذي تقيم فيه سارة. إنهن جميعا - الشخصيات الثماني - لا وجود لهن خارج وعي/ لاوعي/ عقل سارة الزنجية وهن جميعا يشغلن مركز المسرح، في مشهد شديد الدلالة يؤكد على "التيمة " الرئيسية لمسرح كينيدي: سارة الزنجية هي الآخر الإشكالي الذي لا أمل في تفكيك آخريته وتقويضها واستبدالها بذاتية واعية "A conscious selfhood " لها وجود حقيقي مستقل، حيث إن هذا هو الشيء الذي لا يحدث أبداً داخل مسرح كينيدي عموما أو في المسرحية قيد الدراسة على وجه الخصوص. ففي مسرحية أخرى لكينيدي"البومة تنعق" "The owl Answers" تلقى بطلة المسرحية نفس مصير سارة الزنجية، مع فارق أنها تتحول إلى بومة تنعق في نهاية المسرحية وكأنها أصبحت "أم قويق".
إن سارة الزنجية/ البومة/ الفتاة الأمريكية **الإفريقية** في مسرح كينيدي محكوم عليها وإلى الأبد بالغيرية والعبودية والضياع. فمن المسئول عن تلك الحتمية/ القدرية المطلقة؟ هل توجد البذرة/ الجرثومة في الثقافة البيضاء للرجل الأوروبي؟ أم توجد في الثقافة السوداء للأمريكي الإفريقي؟ أم هي فلسفة تم زرعها في رحم علاقة التثاقف التي تحدث حين التقاء ثقافتين ووعيين وذاتين جد مختلفين؟ أم إنها جرثومة تجذرت في وعي الكاتبة كينيدي وضمنتها

مسرحيتها ومطلقت (أي جعلتها مطلقة) تلك الرؤية النسبية ونفت عن إشكالية علاقة "الأنا" بـ"الآخر" أي بنية خطابية تاريخية تسمح بالتفكيك والتقويض والتغيير ومن ثم إعادة التركيب؟

يقول الماركسيون إن وعي الإنسان هو نتاج حياته المادية الاقتصادية الاجتماعية التاريخية أي أن ما يشكل وعي كينيدي ورؤيتها لهذا الواقع هي حقائق وجودها الاجتماعي والاقتصادي والثقافي في أمريكا في النصف الثاني من القرن العشرين. وإذا كانت المسرحية تصدر عن وعي ورؤية كابوسية قائمة تستصفي واقعًا كابوسيًا قاتمًا، تستبقيه ولا تغيره، وتثبته ولا تتجاوزه، فإن وقائع الحياة الأمريكية تكون هي نفسها كابوسية وقاتمة، وخاصة فيما يتعلق بعلاقة الأنا الأبيض بالآخر الأسود، والأنا الذكر الأسود بالآخر الأنثى الأمريكية السوداء. وإذا كانت كينيدي تعاني هي نفسها من أزمة هوية "An Identity crisis" وغيرية فإن سارة الزنجية هي أيضا ضحية لتلك الأزمة وتلك الغيرية. ومن ثم فهي غير قادرة، مثلها في ذلك مثل كينيدي، على تجاوز تلك الأزمة ونفي تلك الغيرية. إنها على العكس من ذلك، تستدخل عبوديتها وغيريتها ويتملكها اليأس من التغيير أو التجاوز فلا تجد أمامها مخرجا سوى الانتحار وقتل نفسها. وهي تعبر عن هذه الحالة قائلة:

" لا رغبة لي في الوجود. كل ما أسعى إليه وأشتهيه هو العدم/ الموت"(١٩٤)

ولماذا كل هذا؟ إنها لعنة لون بشرتها الأسود. تلك هي الجريمة البشعة التي اقترفتها هي وكل أبناء وبنات جلدتها. إن أملهم يتمثل في اللون الأبيض الجميل! إنه يمثل الحلم، الخلاص، السعادة الأبدية، ولكن كيف السبيل إلى ذلك؟ إن هذا هو المستحيل بعينه، فهي مرفوضة ومنفية ومحتقرة ومستبعدة ومستعبدة من الأنا الأبيض. ومن ثم فهي في حالة يأس قاتل. تحدثنا سارة عن ذلك في مفتتح المسرحية:

تسألني فيكتوريا أن أحكي لها دائما عن كل ما هو أبيض، وتطلب إليّ أن أحدثها عن عالم ملكي كل ما فيه أبيض: الأشياء ولونها الأبيض، والناس ولونهم الأبيض، عن عالم لا مكان فيه ولا لأي شيء أو أي إنسان لونه أسود تعس. فكما نعلم نحن الذين يجري في عروقهم الدم الملكي، فإن اللون الأسود هو رمز للشر والقبح، وهو ارتباط أزلي سرمدي. لقد كان ذلك كذلك دائما، كان كذلك قبل أن يأخذ شعر أمي في التساقط، وكان كذلك قبل أن يغتصبها ذلك الوحش البربري الأسود(١٩٤).

هكذا يتم تقديم أيديولوجية اللون والعرق والجنس "Colour , race and sex/ gender" وصياغتها في قالب مسرحي مغلق يؤكد حتميتها واستحالة تغييرها أو حتى إعادة تعريفها وإدراكها بشكل أكثر إيجابية وأكثر وعيا. تلك الأيديولوجية اللاإنسانية هي ما تقوم الكاتبة المسرحية أدريان كينيدي بمسرحتها في ذلك النص الذي نتعامل معه الآن. إنها- حسب هذه المعالجة المسرحية- تأخذ بعدا زمكانيا "Spatio-temporal" كابوسيا، حيث يتحول المكان إلى معادل موضوعي بصري وسمعي "سمعبصري" لتلك الأيديولوجية المجرمة. إن سارة الزنجية توجد في مكان هو لامكان وزمان هو لازمان، إن غرابة "منزل" سارة يوحي

بغرابة وجودها وحياتها وهويتها ووعيها، ومن ثم غيريتها وهذا ما نقرؤه في أحد مونولوجات سارة:

أنا لا أعرف الأماكن.. ولا أجد أماكن في حياتي.. فقط منزلي الغريب هذا. فالشوارع حجرات وغرف، والمدن حجرات وغرف، حجرات وغرف أبدية، وأنا أحاول جاهدة أن أخلق لذواتي غرفة في تلك المدن. نيويورك، الغرب الأوسط، مدينة في الجنوب، ولكن ذلك سرعان ما يتحول إلى أكذوبة. إنني أسعى لخلق علاقة منطقية بين ذواتي ولكن ذلك أيضا يصبح أكذوبة.. إنني أتشبث بضراوة بأكذوبة ووهم العلاقات، لذا فإنني أحاول مراراً وتكراراً أن أخلق علاقة بين ذواتي... (١٩٥).

إن زيف ووهم وأكذوبة الأماكن والمدن والشخوص والحجرات تشير إلى زيف ووهم وأكذوبة وجود وهوية الأمريكي الأسود في أمريكا العنصرية، وكل ذلك هو انعكاس لعبوديته وآخريته، وهذا يتفق مع طرح جاستون باشلار في كتابه "جماليات المكان"، حيث يرى أن المكان الذي يعيش فيه الإنسان -- منزلا كان أو حجرة أو مدينة-- يشكل دعامة استقرار يستمد منه قوة وجوده "A stabilizing force" فالمنزل يشكل عند باشلار "الموقع الذي تلتقي فيه أفكارنا وذكرياتنا وأحلامنا وتنسج منه وجودنا الثابت المستقر". كما أن "كل حجرة في هذا المنزل هي بمثابة خارطتنا النفسية" (مارك روبنسن: ١١٧). ويستمر باشلار في إضاءة هذا المعنى قائلا: "إن حميمية الفضاءات التي نقطنها وتشغلها تلعب دوراً أهم من تحديد المواعيد والتواريخ في معرفة معنى الحميمية " Intimacy" في حيواتنا" (نفسه).

إن سارة الزنجية لا تعرف حميمية الأماكن ولا المنازل ولا الحجرات، ولا وجود لفضاءات حميمية في حياتها، لذلك فحياتها تخلو من تلك الدعامة التي تمنحها الاستقرار النفسي والوجود الإنساني الحميم. وكل ذلك يرجع إلى حالة غيريتها وعبوديتها وهذا ما حدا بمارجريت ويلكرسن إلى أن ترى أن النص المسرحي ككل، ما هو إلا استعارة مسرحية توحي بآخرية هؤلاء الناس الذين هم النتاج المشوه لذلك الصراع الدائم بين الثقافتين الأوروبية والإفريقية" (برانيت جاكسن: ٧١) وفي أحد المشاهد ذات الدلالة الخاصة جدا

تعبر امرأة أمام ستارة مغلقة وهي ترتدي فستانا أبيض، وتحمل بين يديها المدودتين أمامها رأسا أصلع وهي تتحرك بطريقة تنم عن أنها منومة ومغيبة عن الوعي والوجود، كما أنها تتفوه بكلمات غير مسموعة حتى بالنسبة لها. وتلك المرأة لا وجه لها، حيث إنها ترتدي قناعا أصفر يميل إلى البياض على وجهها يحجب عينيها. (١٩٥).

ومرة أخرى نقول إن هذا المشهد شديد الدلالة إنما يوحي، من بين أشياء أخرى كثيرة، **بغيرية تلك المرأة التي هي سارة الزنجية، فالقناع الذي ترتديه ولا يظهر وجهها إنما هو المعادل الموضوعي المسرحي لأزمة هويتها وتشيؤها وغيريتها. لقد تحولت سارة إلى كائن بلا هوية، بلا ذات، تحولت إلى مجرد مؤد يؤدي مجموعة من الأدوار في تلك المأساة الوجودية الهزلية السوداء التي هي حياة السود في أمريكا. لقد تم قولبتها وتنميطها، فسارة الزنجية هي كل امرأة زنجية وكل امرأة زنجية هي سارة الزنجية: إن هذا التنميط وتلك القولبة هي علامات/ شواهد عبوديتها وغيريتها**، وهذا ما عبر عنه أحد رواد المسرح الأمريكي

الأسود الثوري حينما كتب يقول: "إن الزنجي في الواقع أصبح قناعاً/ والقناع وراءه قناع/ بل حتى هذا القناع يخفي قناعا آخر/ وهكذا في لعبة تنكرية سخيفة.." (القن: ٢٣١).

لقد جاء هذا المشهد كمسرحة لمقولة مفادها أن الزنجي- أي زنجي، رجلا كان أو امرأة، ما هو إلا مجموعة من الأدوار العرقية/ الجنسية والاجتماعية ومن الأقنعة والغطاءات الثقافية الخطابية مما نتج عنه فقدانه لإحساسه بذاته وهويته وآدميته، وتحوله إلى الآخر المطلق. وما القناع الذي ترتديه المرأة في هذه المسرحية والرأس الأصلع الذي تحمله في يدها سوى علامات سيميوطيقية تشير إلى آخرية الأمريكي الإفريقي الأسود وأزمة فقدان هويته.

إن هذه المرأة/ سارة الزنجية تتحرك كما أسلفنا وكأنها نائمة، وهو مشهد يستدعي مشهداً آخر يضاهيه في إيحاءاته ودلالاته، وإن اختلف في سياقه ورؤيته، إنه مشهد ليدي ماكبث Lady Macbeth وهي أيضا تسير نائمة. إن الدارس/ القارئ لتلك المأساة شديدة الروعة والجمال يعلم جيداً أن شكسبير يوظف مشي الليدي ماكبث أثناء نومها دراميا لتكون معادلا بصريا لقبح حياتها الداخلية النفسية وبشاعة ما تعانيه من ماضيها ولاوعيها البغيض. إنها هي أيضا تسعى جاهدة لوضع حد لمأساتها وحياتها الكابوسية، وهذا ما يتحقق فعلا بقتلها لنفسها، وهي لحظه شديدة المأساوية والشاعرية والجمال.

والسؤال الذي يطرح نفسه بشدة هنا هو: ألا يوجد ما يمكن أن يحمي سارة الزنجية ويحول بينها وبين رغبتها في تدمير نفسها وتفنيها نفياً مُطلقاً؟ ألا توجد بارقة أمل تضيء حياتها المظلمة وتمنحها بعض الأمل فتعدل عن فكرة الانتحار هذه هرباً من غيريتها وعبوديتها وسوادها؟ هل هي النهاية الفاجعة ولا حيلة لها أو لغيرها، ولا حتى للمؤلفة/ الخالقة لذاتها، في أن تغير الموقف ويتبدل القدر، على الأقل داخل العالم التخييلي للنص؟ ويبدو أن الإجابة على كل تلك التساؤلات هي بالنفي.

إن انتحار سارة الزنجية في آخر المسرحية إن دل على شيء، فإنما يدل على الموقع الذي تشغله كينيدي على خارطة قوى وحركات التحرر السوداء، وما أكثرها الآن. إن الرؤية التي تصدر عنها مسرحيتها "ذلك المنزل الغريب للنيجرو" إنما تؤكد أنها تعيش حبيسة مفاهيم ورؤى عنصرية خرافية قديمة تعكس كلها استبطان المؤلفة للأيديولوجية الأمريكية العنصرية "American Racism" التي ترى في العنصرية والتفرقة العنصرية "Racial Discrimination" شيئا طبيعيا ومطلقا، ومن ثم لا يمكن تغييره، وبموجب تلك النظرة الأيديولوجية المُكرسة للواقع الكابوسي الآني فإن البيض هم السادة وسيظلون هكذا إلى الأبد، والسود هم العبيد/ الآخر، ولا أمل لهم في الفكاك من أسر تلك الحتمية التاريخية الخطابية الأنطولوجية والإبستمولوجية، وهذا ما يعاب على المؤلفة السوداء ويؤخذ عليها، وهو أيضا ما يبرر هجوم الكثير من المفكرين والنقاد والناقدات السود عليها واتهامها بالتواطؤ والتآمر والخيانة لقضية الأمريكان السود عامة والمرأة السوداء على وجه الخصوص. إن ما تحتاجه كينيدي في طرحها هو تبني بعض المقولات التفكيكية الناقدة وحتى التقويضية بغية الاحتفال بالقوى الإيجابية الكامنة في الشخصية النسوية الأمريكية السوداء وإبراز حقها في أن يكون

ذوات إنسانية متحررة وواعية ومستقلة وقادرة على التواجد في مجتمع أمريكي أقل عنصرية وأقل عنفا وأقل لاإنسانية. إنها كانت بحاجة لتبني المنظور التاريخي المادي الجدلي في تضفيرها لعناصر رؤيتها من التجربة الإنسانية العامة والخاصة والتاريخ والمجتمع والسياسة والأيديولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية والإبستمولوجيا والأنطولوجيا ثم تضع كل تلك العناصر والمفردات في بنية مسرحية قائمة على التفكيكية التي تتحرك صوب الطرح البديل المجاوز لما هو ماضوي وتاريخي استاتيكي وثقافي خرافي، استشرافا لمستقبل أفضل لها ولأبناء وبنات جلدتها/ وطنها الأسود الجميل "Black is beautiful" إنها بحاجة إلى وعي جرامشي عضوي تاريخي نقدي تفكيكي للتسلح به عند ترجمة رؤيتها المسرحية إلى نص مسرحي مبدع قادر على التأثير في جمهور متلقيه من البيض والسود الذكور والإناث، وهذا ما يحتاجه كل من تم تقييده/ قيده طوعا أو كرها في السجل الأبدي القبيح للآخر — أيا كان وفي أي مكان وزمان — الذي يشكل الآن العالم كله فيما عدا الإمبراطورية الأمريكية البيضاء — إمبراطورية بوش وتشيني ورامسفيلد ورايس وغيرهم — وصنيعتهم شارون.

الهوامش:

(*) يترجمها محمد عناني بالقراءة الخاطئة (المصطلحات الأدبية الحديثة — دراسة ومعجم). يرتبط هذا المصطلح بنظرية هارولد بلوم الخاصة بـ"بقلق التأثير" The Anxiety of Influence فهو يرى أن التأثير الشعري يبدأ بقراءة خاطئة للشاعر السابق. ثم يوسع بلوم من نطاق هذا المفهوم حتى يشمل القارئ العادي والناقد وهو يرى أن القراءة الخاطئة هي عمل تصحيحي إبداعي.

ثبت المراجع:

١- القُن، محمد السعيد: "البحث عن الهوية في مسرحيتي "الرجل الهولندي" و"العبد" لأميري بركة.
٢- مجلة فيلولوجي، كلية الألسن، العدد ١٧، القاهرة ١٩٩٢.
٣- بوشيير، دافيد: التحدي النسوي: حركة تحرر المرأة في بريطانيا وأمريكا، ماكميلان، لندن ١٩٨٣.
٤- براون، جانيت: تسليط الضوء عليهن: النسوية في الدراما الأمريكية، ميتوش ١٩٩١.
٥- برابنت جاكسون وآخرون: الحدود المتقاطعة. ، مينا بولوس ١٩٩٢.
٦- كوهين، روبي: كتاب الدراما الأمريكية الجدد: ١٩٦٠ - ١٩٨٠، لندن ١٩٨٢.
٧- كيرب أروزماري: الذوات المفككة في مسرحية "ذلك المنزل الغريب للنيجرو" للكاتبة أدريان كينيدي، مجلة المسرح، العدد ٣٢، ١٩٨٠.
٨- دو بوفوار، سيمون: الجنس الثاني، ترجمة.ح.م.بارسيلي، نيويورك ١٩٥٣.
٩- كينيدي، أدريان: ذلك المنزل الغريب للنيجرو، نيويورك ١٩٧١.
١٠- كيسر، هيلين: المسرح النسوي. ماكميلان، لندن ١٩٨٤.
١١- جوديث، نيوتن وآخرون محررون: النقد النسوي والتغير الاجتماعي: الجنس، الطبقة، والعرق في الأدب والثقافة، نيويورك، ميثيون ١٩٨٥.
١٢- بروبين، اليسبيث: جنسنة الذات: المواقع النوعية في الدراسات الثقافية، نيويورك، روتليدج، ١٩٩٣.
١٣- إلين، شوالتز: النقد النسوي الجديد، نيويورك، بانثيون ١٩٨٥.
١٤- ويلكرسن، مارجريت: تسع مسرحيات لكاتبات سود، نيويورك، ١٩٨٢.

تقارير "الآنسة" راء مسرحة الأنساق الثقافية في "اسمي راشيل كوري"(*)

كرمة سامي

الأنساق الثقافية في المسرحة الحديثة:

تعني كلمة مسرح في أصل اشتقاقها مرعى السرح ومكان تمثل عليه المسرحية أي قصة معدة للتمثيل على المسرح وجمعه مسارح[1]. والسرح هو المال السائم وسمي السرح سرحا لأنه يسرح فيخرج، والمَسرح بفتح الميم هو المرعى الذي تسرح فيه الدواب للرعي وجمعه مسارح، أي مرعى منسرح لذهاب الدواب ومجيئها. وسُرُح الجنب تعني منسرح للذهاب والمجيء. وفى القرآن الكريم "حين تريحون وحين تسرحون"(سورة النحل آية ٦)، والسرح هو ما يغدى به ويراح. والسريح هو المعجل وسرحا تعنى خروجا[2]. ومن هنا فإن الأصل في تسمية المسرح هو "الميزانسين" أي التنسيق المسرحي بما يشتمل عليه من إكسوار ومشاهد والحركة المسرحية، ومنها دخول الممثلين وخروجهم من خشبة المسرح وإليها.

وامتداد تصورنا لما يجب أن يكون عليه المسرح المعاصر يعيدنا بالضرورة إلى تفكيك الظاهرة المسرحية وإعادة تركيبها، وبالتالي إلى دراسة جوهرها المتمثل في علاقة المؤدى بالمتفرج عبر النص. لذلك يهاجم جرزي جروتوفسكي المسرح الزائف الذي يتظاهر بأنه "مسرح ثري" تمتزج فيه عناصر فنية شتى من ماكياج وملابس وسينوجرافيا وإضاءة ومؤثرات صوتية دون التفات للمضمون؛ فتكون النتيجة هي تشظي العرض وتشتت المتفرج. يمكن للمسرح أن يزدهر دون أي من هذه العناصر، ولكنه لا يمكن أن يستغني عن علاقة الممثل والمتفرج؛ المفعمة بتواصل حي ومباشر وإدراكي ملموس. أما ما عدا ذلك فهو فن هُجين يطاول عبثا الدراما التليفزيونية والسينمائية. الدراما هي المساحة المشتركة بين النص والعرض والمؤلف والمخرج والمؤدي والمتفرج، الأصوات المتعددة التي تتجانس في مقطوعة واحدة، منظومة متكاملة تتحقق بوحدة ستة عناصر: النص، والمخرج، والممثلين، والفنيين، والمتفرجين، والحالة الواقعية التي يخلقها المؤدون بوعيهم بكينونتهم المزدوجة[3]. تنعكس

على خشبة المسرح ألوان الحياة، فلا يعنيها عندئذ أن تمثل اتحادا قسريا بين الأدب والفن التشكيلي والنحت والعمارة والإضاءة والتمثيل أملا في ابتكار ما يسمى تجربة مسرح شامل[4].

وتتمثل ديناميكية أي عرض ويكمن سر مسرحته في قدرته على الإظهار والإخفاء وتجسيد الطاقات الإنسانية الكامنة. هنا تظهر مؤشرات انقلاب المسرح غير المؤسسي على سيطرة المؤسسات والطبقات العليا على المسرح. فنجد أن التزام المسرح عند داريو فو بالقضايا السياسية يشترط ألا يكون باردا أو تعليميا، واستلهام لاري نيل وأوجستو بول فنا مسرحيا يُحتفى فيه بالجماعة وليس بالفرد؛ حيث يتمرد دور الفنان الأسود وفنان العالم الثالث في مجتمعه على قيم المجتمع الأبيض المثالي متجها نحو عالم المهمشين والمقموعين -أخلاقيا وسياسيا[5].

المسرح هو "شاهد ومُشاهد ومشهد". إن ما يمكن أن نطلق عليه المسرح الجديد قد يكون هوَ المسرح القديم. فالنص ـ وبدوره العرض ـ يتحدث عن نفسه ويعيد صياغة الواقع ناطقا بلغات عدة بصرية وشفهية يعلن بها العودة إلى الطبيعة والبساطة. ومن ثم فإن التجريب في المسرح أي التقدم للأمام قد يعني عودة إلى الوراء، وبذا يكون الماضي حاضرا في المضارع. من هنا يتوافق مفهوم "المسرح الفقير"[6] لجروتوفسكي مع مساحة بيتر بروك الفارغة: "أستطيع أن أتخذ أية مساحة فارغة وأدعوها خشبة مسرح عارية. فإذا سار إنسان عبر هذه المساحة الفارغة في حين يرقبه إنسان آخر، فإن هذا كل ما هو ضروري كي يتحقق فعل من أفعال المسرح"[7]. هذه المواجهة الحميمة بين العرض والمتفرج التي يكون فيها النص هو المادة الخام دون اللجوء المفرط لتلك العناصر المشتتة للمتفرج وللمؤدي أيضا تؤدي إلى "فعل مقدس" من أفعال المسرح حيث يتشارك الطرفان في إعادة تشكيلها.

يعنى مسرح ما بعد الدراما بالتنوع في الجماليات والأشكال الفنية ويعكس رغبة واضحة تتجلى في الانحراف عن التركيز على النص الدرامي. قوام هذا المسرح عملية متداخلة، أساسها الغموض، والاحتفاء بالفن باعتباره أدبا، وبالمسرح باعتباره عملية، يلعب فيه المؤدي دور الموضوع والبطل، ويغلب عليه النزعة ضد المحاكاة، واعتبار النص مهيمنا وباليا، والابتعاد عن النصية، والتنوع بين المساحات الفارغة/المزدحمة، الصمت، والانفصال، والتحولات، وتعدد الإشارات، وتوظيف الأشكال الغريبة، وتداخل الخطاب المشهدي والخطاب الحواري واللوني والضوئي، ومقاومة التفسير، والتفكيك، وإثارة الحوار بين المتناقضات والأضداد، ولا مانع من توظيف مادة كلاسيكية في عالمنا المعاصر. كذلك يمكن أن يخلو من الحوار، ومن ثم الاستعانة عن ذلك بالوساطة والإيماءات والإشارات، والإيقاع، والنبرة[8].

اسمي راشيل كوري "محكيّ" مونولوجي معاصر من نوع خاص يخترق اللحظة الآنية ويتجاوزها. يعلن بقوة عن عبور الأجناس الأدبية والأنساق الثقافية. يكرس حضور الزمن المضارع، من خلال مشاهد متتابعة تعبّر فيها البطلة عن هموم إنسانية واجتماعية وسياسية في شكل سرد مونولوجي فتعبُر بشكل مادي ومعنوي من حاجز التاريخ الشخصي الأصغر إلى التاريخ العام الأكبر. راشيل كوري هي محور العرض وبؤرة نظرة المتفرج. يولد "المسرح الجديد" عبر عالمين وكذلك تولد هوية راشيل الجديدة في حالة "بين بين " liminality،

وكأن المسرح معبد لطقوس تطهرها. فتنقل لنا معاناتها من توترات العيش على الحدود بين عالمين: مجتمع مرفه ومجتمع محروم، مجتمع سالب ومجتمع مسلوب، كفاح الطبقة العاملة وتطلعات الطبقة البرجوازية، وأحلام القوى الاستعمارية. تقف راشيل بين هذه القوى ومطامعها ببسالة ونبل. تمتد مساحة النص من أوليمبيا واشنطن إلى رفح فلسطين، ويحول مصرع راشيل دون الصدام الدرامي المرتقب بين العالمين لكنه يؤرخ لقدوم المدونين إلى خشبة المسرح ولميلاد جديد لمواطن عالمي جديد بإنسانيته.

يقف العمل بين عالمين ولونين رئيسين، وحشين أسطوريين يهمان بالقضاء على البطلة: أوليمبيا ورفح من ناحية، والأحمر والأصفر من ناحية أخرى. فالمسرحية تبدأ بكابوس راشيل حول سقف الغرفة الأحمر بأوليمبيا الذي يطبق عليها ليلتهمها في أحلامها، وتنتهي بصورة راشيل الشهيرة أمام الجرافة الأمريكية الصفراء التي تحرمها من بساتين رفح الخضراء. من اللونين يستمد العمل رمزية تلونه: الأحمر في بداية العمل هو لون الحياة والدم الدافئ، هو الاعتداء والحيوية والقوة والنار والتضحية والقربان والجحيم، وهو تأهب النفس للعمل والانتصار والمعاناة. يعجل سقف الغرفة برحيل راشيل ويدفع بها لمسيرتها في حي السلام بمدينة رفح حيث انعدام كافة السبل الأساسية للعيش.

يجسد رحيل راشيل من أوليمبيا حركة مقاومة وتعاطفا إيجابيا من مجتمع الهناء تجاه مجتمع الشقاء. وبعد معاناة تقف راشيل لتواجه عدوها الثاني – الجرافة الصفراء – وكأنها داود يواجه جُليات. يرتبط اللون الأصفر بالمرارة ويوصم الوحش الأصفر بالنزق وحدة الطبع والنكد. والأهم أن اللون الأصفر يؤشر لخطوة مرحلية بين الأسود والأحمر في عملية تحول المادة إلى حجر الفلاسفة[9]. الأصفر إذن هو النقطة الفاصلة بين المبتذل والنفيس، العادي والفائق. تنجو راشيل من الوحش الأحمر ولكن سقوطها تحت شفرة الوحش الأصفر يحولها من الفناء إلى الخلود، أيقونة من التمرد المثالي المعاصر ودرة ترمز لحقوق الإنسان.

في تداخل نص "اسمي راشيل كوري" مع المسرح ما بعد الحداثي وما بعد المسرح ينفتح عالم المسرح للمتفرج حيث لا تظاهر بوجود الحائط الرابع. تقف الشخوص حية نابضة في واقعية. يتجرد المسرح من عناصره كأنها متاع زائد وينزع نحو الاقتصاد والتبسيط في لغات العرض، تكاد تنعدم قطع الديكور في المشهد المسرحي، ويتفاعل الحوار بين الظلام والإضاءة في المشاهد للتعبير عن تغيير المشاهد والأماكن والأحداث وأجواء الاحتلال والمقاومة. يتماس على خشبة المسرح التاريخ والجغرافيا، فيصل بالمتفرج إلى الحالة التي يطلق عليها هانز–تيز لِمان تمسرحه مع زيادة وعيه[10]. وفي عالم ذي ضمير مثقل بالخطايا يحاول العمل ألا يخرج المسرح عن دوره الرئيس الذي طرحه قديما جورج برنارد شو (١٨٥٦–١٩٥٠) عندما عمل ناقدا للمسرح فوصفه عام ١٩١١ في مقدمة لثلاث مسرحيات من تأليف يوجين بريو (١٨٥٨–١٩٣٢) بأنه "مصنع الفكر، ومحفز الضمير، ومفسر السلوك الاجتماعي، وترسانة ضد اليأس والسأم، ومعبد ارتقاء الإنسان[11]".

يلخص أوسكار بروكت أستاذ المسرح بجامعة تكساس (أوستن) الفرق بين فن المسرح الجديد وما سبقه في ما يأتي: أولا ـ تعرض الفن المؤسسي للهجوم.. هروب النص المسرحي من هيمنة المسرح والمتاحف وقاعات الموسيقى إلى أماكن أكثر ألفة ورحابة وأقل رسمية مثل

الحدائق والملاعب والملاهي الليلية. ثانيا ـ تحول الاهتمام من المشاهدة السلبية إلى المشاركة وانعدام المسافة بين المؤدي والمتفرج. ثالثا ـ تحول بؤرة الاهتمام من أداء الممثل إلى وعي المتفرج فيصبح بذلك المتفرج مشاركا في الحدث المسرحي وشريكا في العرض. رابعا ـ استبدال مبدأ التزامن وتعدد بؤر الاهتمام بالتتابع المنطقي والعلة والنتيجة. خامسا ـ تمحور الأحداث حول الوسائط المتعددة وإسقاط الفروق بين الفنون ومزجها[11]. ليس كل ما هو حداثي متطور ولا بالضرورة كل ما هو بدائي متخلف: "لا يبدو على المسرحيين ما بعد الحداثيين الانزعاج من انعدام الاتساق والتواصل. فقد سمحوا للمتناقضات بالظهور دون السعي لمداراتها، كما أنهم خلطوا الأساليب والمناهج التي كانت تبدو غير قابلة للدمج. كما دمروا التصنيفات التي كانت تبدو تحت مقولة الحداثة متميزة، وانتهكت الحواجز بين الأجناس والفنون والثقافات والأشكال المسرحية وفنون العرض"[12].

كثيرا ما يشير الفن ما بعد الحداثي إلى طبيعته بوصفه فنًا Self-reflexivity ملقيا الضوء على عملية خروجه إلى النور في إشارات واضحة للصنعة ولغيره من الأعمال المماثلة والأمثلة الواقعة في الثقافة النخبوية والشعبية. وكثيرا أيضا ما يبتعد الفن الحداثي وما بعد الحداثي عن الزخرف والزائد فيعود بذلك المسرح إلى جذوره مكانًا يخرج منه ويدخل إليه المؤدون، بل هو مثلث مكون من مكان ومؤد ومتفرج. لا يهم أن يكون ظاهره الرحمة وباطنه العذاب، ولكن ما يهم هو أن يظل المسرح في جوهره مسرحا يجمع بين شخوص متنافرين حيث تستغل كل المساحة المتاحة في المسرح للعرض، يتفاعل الأطراف ويتبادلون الأدوار فتنتبين ذوبان الفرق بين صانعي المشاهد ومراقبيها. فالممثل يصنع الحدث ويراقبه (ممثل/متفرج)، والمتفرج يشارك إيجابيا في العرض فيضيف إليه ما سقط منه أو غاب عنه (متفرج/ممثل spect/actor).

أما الحوار فهو مناجاة ثنائية Duological monologue تخاطب الآخر وتشركه في الحوار، وإن كانت لا تتوقع ردا مسموعا منه. وتتسم بؤرة العرض بالمرونة والتنوع، وتداخل لغات العرض المختلفة جنبا إلى جنب الحوار اللفظي عوضا عن كونها في الماضي عنصرا مكملا للحوار، تتنامى قابلية المشهد المسرحي للتغير والتحول واتساعه لاحتواء الممثل والمشاهد في وقت واحد وكينونة واحدة. بذلك يترسخ مفهوم المشاركة المسرحية ensemble art/theatre collaborative[14]، وكذلك مرونة الأنا المسرحية وسهولة تحولها من دور إلى آخر ومن حال إلى آخر، إلى جانب تعدد الأصوات والمشاركات ولغات العرض في عناصر متنافرة متفرقة لا تبدو ظاهريا أنها وحدة واحدة وإن كانت تتحد في النهاية وتتواصل.

كذلك مع الحاجة الحقيقية إلى التجديد والتجريب في المسرح تتداخل الأنساق الثقافية، وتتزايد الحاجة إلى الانتقائية من عدة وسائط وثقافات وحقب تاريخية وصور متنافرة في نسق سيريالي لخلق نص من سلسلة من الترابطات بين شظايا وشطرات. فنرى العرض المسرحي وقد امتزجت فيه فنون المسرح والموسيقى والثورة التكنولوجية في مجال الاتصالات وثقافة الصورة، مجتمعة في شكل متجانس فني مركز ينتمي إلى كيان أكبر يتجاوز حدود خشبة المسرح وحركة المؤدين فيجعل من الثقافة مسرحا كبيرا له.

يقترب هذا العمل اقترابا وثيقا من دراما الواقع Dramality، ولكنه يطرح أسماء وسميات فنية وأدبية جديدة: فالنص في مجمله مزيج من المذكرات الدرامية dramatic diary والدراما الوثائقية docudrama، إلى جانب السيرة الذاتية الإلكترونية electronic autobiography، وكذلك الميتادراما الوثائقية docu-metadrama. تنجح المسرحية في النجاة من الاتهام بالمباشرة، فهي واضحة وضوح نشرة الأخبار واللقطات المتتابعة التي نراها لضحايا ومواطنين وجنازات الشهداء الملفوفين في أعلام بلادهم. يبدو على النص بوضوح تأثير التداخل بين الفنون ووسائل الإعلام وتليفزيون الواقع. يتجنب المخرج ألان ريكمان الوقوع في فخ المباشرة السياسية في محاولته "تقديم صورة امرأة" تتمتع "بفضول لا حدود له وروح حرة هائمة وغضب ضد الظلم" يتخلله شعور بالذنب وكياسة، وتحضر كلها تجتمع في حياة موجزة ولكنها مؤثرة[15].

تجسد قوة كتابات راشيل لمعدّي النص "التحدي في محاولة تكوين قطعة مسرحية من شذرات متفرقة من مذكراتها اليومية، خطاباتها وبريدها الإلكتروني، لم يكتب أي منها بغرض توظيفه في عرض مسرحي"[16]. تبدو فكرة العمل وكأنها مشروع مسرحة ما هو غير قابل للمسرحة وغريب على الأدب المسرحي (البريد الإلكتروني). وفقا للمخرج ذي التاريخ المسرحي ممثلا ومخرجا فإن هذه الكتابات "تتميز بقدر من المسرحة. (إذ) تتقافز الصور على الصفحات"[17]. تختلف خلفية شريكته في الإعداد لكنها تتفق معه على تلقائية النص المعد: "الفارق بين مهنتي المعتادة– الصحافة– والمسرح أصبح جليا، الفن المسرحي هو ما يجعل المسرح على ما هو عليه، فلا يوجد داع لابتكار مشاهد تقرأ بشكل جيد على الورق ولكن لا يمكن للممثلة التي تؤدي راشيل، ميجان دودز، أن تؤديها"[18].

لم يضف المُعدّان كلمة لم تكتبها راشيل، فالعمل بأكمله مستوحى من كتاباتها المتفرقة، وبالتالي يؤرخ العمل لجواز قبول البريد الإلكتروني والمدونات جنسا أدبيا يزخر بالعشرات من التفاصيل والإشارات لعلامات تجارية وأعمال أدبية وفنية تنتمي للثقافة النخبوية والثقافة الشعبية. وفقا لمفهوم المسرح الجديد، فإن هذا يعني غياب عنصر التشويق عن تطور الحدث، وسيطرة الطابع التسجيلي، وتحويل هيمنة النص إلى بساطة عالم يسرد ويناقش مسرحيا[19]. كذلك فإنه يطرح مفهوم مسرح المخرج، وأيضا مسرح "المُعِد" أو "المُحَرِّر المسرحي".

"اسمي راشيل كوري" بورتريه درامي يقدم في عرض حي على خشبة المسرح صورة ثلاثية الأبعاد للفتاة الأمريكية راشيل كوري، تأثرا بثقافة الصورة تبرز ثلاث صور لراشيل في ثنايا النص: صورة الغلاف لراشيل الطفلة، وصورة راشيل فتاة شابة نحيفة، تدخن سيجارتها في قلق، ترفع شعرها الأشقر وتجلس في هدوء مستسلمة لعدسة الكاميرا مرتدية طقما أسود، وأخيرا صورتها وهي تتحدث في الميجافون ترتدي سترة برتقالية فسفورية في مواجهة جرافة عملاقة صفراء[20].

استُلهم العرض المسرحي المتكامل بشكل رئيس من هذه الصورة الأشهر التي تناقلتها وكالات الأنباء لراشيل. التقطت لها من وراء ظهرها حيث نراها ترتدي ملابس خفيفة وبسيطة غير محددة المعالم لا يميزها سوى سترة فسفورية باللون البرتقالي، تعطى ظهرها

لعدسات وكالات الأنباء، تخاطب في الميجافون سائقا متخفيا في جرافة صفراء صماء ماركة كاتربيللار (أمريكية الصنع) يتقدم نحوها بهدف أن يتخطاها لكي يدمر – كما عرفنا بعد ذلك – منزل عائلة الدكتور سمير الطبيب البشرى الفلسطيني. هنا تثبت الصورة الفوتوغرافية والدرامية في إطارها وتنطفئ أضواء المسرح لينطلق المتفرجون من "معبد ارتقاء الإنسان" في الطرقات تطاردهم هذه الصورة المقدسة.

تنتمي مسرحية "اسمي راشيل كوري" إلى "المسرح السياسي (كونها) شهادة شخصية مؤثرة تتمثل في مختارات من كتابات راشيل كوري"، ذلك أن العرض "ليس مجرد ليلة في المسرح بل لقاء مع امرأة فائقة"[٢١]. سمعنا عنها من قبل ولكننا لم نقترب منها إلى هذا الحد. قتلت الأمريكية الشابة ذات الثلاثة وعشرين ربيعا جرافة في السادس عشر من مارس عام ٢٠٠٣ قبل قصف بغداد عندما اتجهت أنظار العالم إلى مكان آخر. سقطت الأمريكية الشابة تحت شفرة الجرافة طراز د–٩ ماركة كاتربيللار الأمريكية وهي مركبة صممت خصيصا لتدمير المنازل (الفلسطينية). منذ ثلاثة عقود كان والدها يقود جرافة في فيتنام تابعة للجيش الأمريكي. كان حادث مصرع راشيل هو الأول في سلسلة من الجرائم التي ارتكبها جيش الدفاع في حق "ناشطين غربيين انضموا إلى حركة التضامن التي أسست لدعم الفلسطينيين في مقاومتهم السلمية للاحتلال الإسرائيلي"[٢٢].

أنتج هذا العمل فرقة المسرح الإنجليزي بمسرح البلاط الملكي التي تكونت عام ١٩٥٦. اختير جورج دفين أول مدير فني للفرقة التي كان هدفها تقديم مسرح مدعم أساسه النص الدرامي، وهو مسرح المؤلف الذي ينظر فيه إلى المؤلف باعتباره الصوت الإبداعي الرئيس في المسرح[٢٣]. يعد تقديم عرض لمسرحية مثل "اسمي راشيل كوري" اعترافا من المسرحيين بتغير صورة المؤلف في النص المسرحي، ذلك أن راشيل قد كتبت النص ولم تكتبه، وفي ذات الوقت لم يضف المعدان كلمة واحدة لم تكتبها راشيل. تعتمد هذه التجربة الفنية ميلادا لمؤلف من نوع خاص، وكذا إعادة صياغة لكلمة مبدع في مجال المشهد المسرحي المعاصر.

بتكليف من المسرح الملكي قامت كاثرين فاينر بتحرير مذكرات راشيل كوري وبريدها الإلكتروني بالتعاون مع المخرج ألان ريكمان، واستوقفتهما تجليات موهبة راشيل في مذكراتها التي كتبتها في مرحلة مبكرة منذ أيام المدرسة والجامعة وعملها التطوعي في مركز للصحة النفسية ببلدتها أوليمبيا في ولاية واشنطن قبل أن تقرر السفر إلى الشرق الأوسط. أذهلتهما راشيل بتمتعها ببصيرة ورؤية واضحة. أرادا أن يراها المتفرج بشكل أوضح كما رأياها: فتاة نحيفة، فوضوية، عاشقة لدالي (سلفادور)، مدخنة شرهة، مدمنة إعداد قوائم، ومحبة لموسيقى الطربة واللحنة بات بيناتار.

العودة إلى المستقبل..

التقطت صورة الغلاف في مرتفعات ميما بولاية واشنطن وهي صورة من مقتنيات الأسرة الخاصة: طفلة شقراء ضاحكة، أسنانها الأمامية بارزة، تبتسم في سعادة للكاميرا. تكاد خصلات شعرها الأشقر الطويلة المنسابة مع الهواء تغطي عينيها الضيقتين، ورغم ذلك فإن ألق تعبير عينيها الصادق ينفذ إلى نظرتك إليها فتصبح العدسة بينكما جسرا للتواصل

الإنساني الذي عاشت وماتت من أجله راشيل. تقف راشيل وسط مرج أخضر بين الحشائش الخضراء الطويلة التي تناثرت فيها زهور صفراء وبيضاء مكونة لوحة تشكيلية خلف الطفلة التي ترتدي فستانا أحمر عليه نقوش لزهور بيضاء وزرقاء. هكذا يقدم العمل البطلة من خلال الغلاف، ممهدا لدورها الذي يتعدى حدود البطولة على المستوى النصي والمسرحي، للمؤلف دور مقدس، وفي هذا العمل تتضاعف القدسية فالمؤلف هو أيضا المؤدي.

تضع مقدمة تسجيلية صغيرة في البداية المتفرج في إطار العرض: تاريخ ميلاد البطلة وموتها ومكانها. هكذا تتلخص حياة بأكملها في صوت معلق voiceover أو لافتة بريختية لتحديد المكان والوقت معلقة على خلفية المسرح بيانها كالآتي:

"من مواليد ١٠ أبريل ١٩٧٩ قبل تخرجها في جامعة إفرجرين انضمت إلى مجموعة من الجنسيات للعمل لصالح حركة التضامن الدولية بغزة في ٢٥ يناير ٢٠٠٣، تحرر هذا النص من بريدها الإلكتروني ومذكراتها"(٢).

المسرحية بشكل عام سرد لتطور ضمير راشيل العالمي منذ بداية رحلتها مع حركة التضامن العالمي في غزة. قدرة راشيل على التعبير في مذكراتها الإلكترونية عن الموقف ونقل المعنى بوضوح هي المعين الذي تستمد منه الأمسية المسرحية قيمتها؛ ذلك أن راشيل لا تخفي تحيزاتها بل تفخر بها رغم احتمال فقدانها بسببها لميزات وجودها بوصفها مواطنة بيضاء أو تعرضها للخطر الذي قد يصل بها إلى حافة الموت.

يتأرجح استقبال العمل المسرحي بين النص والعرض. وفي حالة "اسمي راشيل كوري" لا يمكننا بشكل عام تجاهل علامات تحول النص إلى حالة سردية متكاملة تحاور القارئ بكل ما بها من مكونات وتتمثل في إشارة النص الفائق (Paratext (peritext, epitext إلى العناصر التي دمجها محررا النص/العرض لتقف بمدخل النص وتساعد على توجيه استقباله وضبطه من قِبَل القراء. وتمثل هذه العتبة العنوان الرئيس وعناوين الفصول والمقدمات والهوامش والإهداءات والاقتباسات في الغلاف الأخير والنقوش وكذلك الحوارات والتصريحات الصحفية، وعروض النقاد، والرسائل الخاصة وغيرها مما هو "خارج" النص(٣). وفي هذا النص بالتحديد تتفاعل صورة الغلاف مع البيانات في المقدمة وتدوين الشرائط في الخاتمة متجاوزة التصنيف التقليدي للجنس الأدبي للنص وكذلك تحديد دور المؤلف.

يبدأ النص بحركة افتتاحية ثم متواليات أيام تبدأ من الخامس والعشرين من يناير وحتى التاسع من مارس ثم وقفة تليها قفزة فنية إلى السادس عشر من مارس وختام. في هذا السياق نرى البطلة تقرأ بريدها الإلكتروني، وتدون مذكراتها، وتحكي، وتعد قائمة بما عليها من مهام، وتحزم حقائبها، وتصاحب كل قرار تتخذه حركة مسرحية يتغير تبعا لها إيقاع الحدث ومكانه. يتشابه النص في ملامحه مع النصوص ما بعد الدرامية، إذ يخلق روابط ثقافية بين العناصر المتباينة، فيخرج – عن قصد – متشابها مع طبيعة البريد الإلكتروني: غير مكتمل، ومنقوصا، وغير محدد. إذ تعبر راشيل عما تراه مجرد مجموعة من الأصوات والصور والخيالات التي أفسدها الزمن وأخرجها من سارها المنطقي.

ثمة تناقض وتنافر ظاهري في العرض لكنه لا يتعدى السطح. في العمق يختلف الموقف مثل العديد من النصوص المسرحية المكتوبة للممثل الواحد. ويتمثل تعدد الانعكاسات الثقافية في "تداخل الفنون" interarts، وتتداخل في "المسرح الجديد" مونولوجات سير ذاتية مع صور معدة بواسطة الكومبيوتر إلى جانب شخوص حية على خشبة المسرح"[٢٥]. يتسم هذا المسرح بحالة من التمرد على هيمنة الثقافة الذكورية البيضاء الأوربية. بدأت النزعة منذ بداية الستينيات نحو وحدة فوقية جديدة تتخلص من كل ما يحول دون الطريق إلى رؤية أكثر قربا من الحقيقة. ربما يتجسد الحل الأمثل في التخلص من كل ما يعوق الانتباه إلى صفات المسرح الأصيلة وعناصره من مكان ومؤد ومتفرج. انهيار تلك الحدود التقليدية هو الذي يدعونا لإطلاق لقب المسرح الجديد عليه"[٢٦].

يتطلب ظهور مسرح جديد ظهور بطل جديد يتمتع بمواصفات خاصة من حيث الشخصية والشكل والجنس وطرق التعبير. راشيل البطلة أنثى بيضاء أندروجينية ناضجة السريرة الذكورية animus. يعود الفضل في فكرة العمل في المقام الأول إلى المخرج ألان ريكمان؛ إذ عندما راوده حلم إعداد عرض مسرحي عن راشيل كوري اتفق مع الصحفية كاثرين فاينر على أن يكشف عن الفتاة الشابة خلف الرمز السياسي بعيدا عن حادث وفاتها: "لم نشأ أن نقدمها بوصفها قديسة ذهبية أو نغرقها بالمشاعر الزائدة، لكننا أردنا مواجهة حقيقة أن البعض حاول أن يصورها شيطانة. أردنا أن نقدم صورة شخصية متوازنة... كان أملنا أن نكتشف ما الذي جعلها تنشأ بعيدا عن نمط شباب معاصر استهلاكي لا تعنيه أمور السياسة"[٢٧]. لذلك عكفا على أوراقها الخاصة ليشكلا من كلماتها عملا مسرحيا عن "امرأة عادية وغير عادية تحاول أن تجد لها مكانا في العالم"[٢٨].

لا تتعمد المسرحية أن تشعل درجة التوتر والاحتقان لدى المجتمع والجمهور الذي تعرض أمامه رغم أن راشيل قد "تحولت منذ مصرعها إلى رمز لطرفي الصراع"[٢٩]. وتشرح مُعدة النص استراتيجيات الإعداد: "حاولنا أن ننصف راشيل "بأكملها"، ليست قديسة أو خائنة، جادة ومرحة، فوضوية وموهوبة، تتمتع ببصيرة حادة وحس إنساني متكامل، أو كما وصفت نفسها مبعثرة وخارج السياق ومزعجة للغاية. لقد اخترنا كلمات راشيل بدلا من كلمات آلاف الضحايا الفلسطينيين والإسرائيليين بسبب جودة كتاباتها وبساطتها"[٣٠]. يقدم البورتريه الدرامي صورة متكاملة الأبعاد لراشيل حيث تقدم البطلة نفسها للجمهور من خلال مذكراتها اليومية. تصف التوجيهات المسرحية تضاريس المسرح وتكمل راشيل الوصف للجمهور، لون الغرفة الحمراء في أوليمبيا، كأنها تصف شذرات من عالم يتهاوى. لكنها تنجو بنفسها من هذا العالم: "أصبحت أخيرا متيقظة.. وإلى أبد الآبدين"(٨).

يتميز هذا العمل بواقعية من نوع خاص؛ فهو مسرح الفدائيين المشحون – من خلال حياة البطلة – بالتوجيه السياسي والاجتماعي. يبتعد بنا النص عن الجنون المحموم للمابعديات لكي لا نعيش عصر ما بعد الصناعة والرأسمالية والإنسانية. ها هي روح البطلة تحكي حكايتها مُبْرزة شجاعة وإصرارا في اختياراتها. ينصب تركيز النص على البطلة وليس على ما أدى إلى مصرعها. يكمن تمييز راشيل بوصفها بطلة مسرحية في تمتعها في الواقع بميزتين "أنها جمعت ما بين عاطفة الناشط، وذائقة الفنان"[٣١]. تبدأ حكايتها طفلة تائهة،

وتشتمل الحكاية على كل العناصر التي تجعل منها بطلة أسطورية معادية للصهيونية أو بوقا دعائيا يهاجمه الأعداء أو عملا استفزازيا ومؤثرا. لكن الإعداد يتجاوز إغراء الوقوع في فجوة أيديولوجية تحكم على النص/العرض بالهلاك في مجتمع غربي.

يختلف تلقي عرض المسرحية في لندن عن نيويورك أو أي عاصمة عربية. وبالطبع يلعب التغير الجغرافي دوره في تلقي العرض/النص؛ إذ تمر راشيل عبر حقل الشوك وتتعرض للهجوم وتكاد تفقد مصداقيتها بوصفها شخصية درامية وواقعية؛ فتوصف بأنها "ساذجة مثالية" وكذلك "مراهقة خرقاء ترقد على فراش في غرفة فوضوية." ويثير الاختيار المتعمد لصورة الغلاف لراشيل الطفلة جدلا سياسيا وأخلاقيا: "هي طفلة، بريئة، تعمل المسرحية على طمس الخطوط الفارقة بين صورة الطفلة والناشطة في غزة رفيقة المتمردين الفلسطينيين"[٣١]. فهي في نظر الناقد مسرحية سياسية دعائية زاعقة ذات نزعة عاطفية تجافي الذوق. ويتهم المخرج والمعدة بـ"توجيه المسرحية قسرا لخدمة أغراضهما السياسية.." وبالتالي بالإفراط في التصوير السلبي لجنود جيش الاحتلال، أما الفلسطينيون فهم مثلها (راشيل).. أطفال في حديقة مسمومة"[٣٢].

بعيدا عن الهوى الأيديولوجي يتبقى السؤال: لماذا تركت منزلها وأمانها ومجتمعها الأبيض المثالي الزاخر بفرص النجاح لتقف بين جرافة إسرائيلية وبيت فلسطيني؟ هذا هو ما تحاول المسرحية أن تجيب عنه من خلال عرض لجزء من حياتها القصيرة ووفاتها المؤلمة. نتأمل تراثا باقيا من الكلمات ونحن بصدد شخصية مركبة شاركت وهي في العاشرة من عمرها في مؤتمر صحفي عن الجوع في العالم وحرقت وهي في الثالثة والعشرين صورة العلم الأمريكي في مظاهرة فلسطينية. يقدم العرض مجموعة من اللوحات المتواصلة التي تبدأ بغرفتها في أوليمبيا وتنتهي بغرفة في منزل فلسطيني في رفح. يرمز للتحول في الزمن تغير في الإضاءة، أو تغير قطع الديكور البسيطة لكي لا يتحول الانتباه عن الموضوع الرئيس: البطلة.

مقدمة.. أوليمبيا

غرفة نومها بأوليمبيا تقدمة لما سيحدث: فوضى، ملابس وكتب متناثرة، طلاء أحمر تشبهه راشيل في تعبير حاد وملاح بالـ"مذبحة"(٣). تسترسل:

أستيقظ كل يوم في غرفة نومي الحمراء التي بدت عبقرية عندما طليتها، لكنها تبدو أكثر فأكثر كمذبحة دموية هذه الأيام. أغمض عينيَّ لدقيقة. أتهيأ لكتابة بعض الأحلام أو صفحة في مذكراتي أو أرسم بعض الخرائط المهمة، ثم يحاول السقف أن يلتهمني.

أتلوى تحت لحافي محاولة أن أجد قلم حبر سائل أو أي شيء سريع. أستطيع أن أسمع السقف يبصق ويتجشأ فوقي. ينتظرني أن أنظر؛ لأنني إذا نظرت فسيأكلني..

وأصارع من أجل بعض الجوارب والسراويل القصيرة لكي أنجو- ولكني لم أقم بغسيل ملابسي منذ شهر...(٣)

تعبر الفوضى عن حطام مرحلة المراهقة، يفسر مارك ستين هذه التقدمة بأنها حيلة من المعدين لكي يمنعانا من رؤية راشيل بوصفها شخصية ناضجة تتحمل مسئولية أفعالها ولاستدرار عطف الجمهور. يتهم أيضا المسرحية بافتقارها للترابط؛ حيث ماتت راشيل شابة

تقترب من الرابعة والعشرين ورغم ذلك يصر العدان على تقديمها مراهقة، تطلعنا في المسرحية على تفاصيل وأسرار مذكراتها فنرى أنها تعبر عن "آراء سياسية كأفكار الصبيان المشوائية، ثم فجأة نحن في يناير ٢٠٠٣ وهي في طريقها للقدس"(٣٤). حقيقة الأمر أن العرض المسرحي يحاول اختزال "نزعة جدية جميلة" مرقت في كل مرحلة من مراحل عمر راشيل القصير قبل أن تبدأ عملية الاحتراق: "اكتشفت مقدما كنه الكلمات. كانت الماحة.. راوية للقصص، تنتابها خيالات"(٣٥). كيف يمكن للمسرح إذن أن يقدم حياة امرأة شابة منذ أن كانت طفلة في العاشرة تكتب عن معاناة الأطفال في كل مكان، تتخذ قرارا بـ"وقف الجوع بحلول عام ٢٠٠٠"، وتنظم القصائد وتكتب عن الفقر والجوع والعلاقات بأنواعها والمعاناة والحرية بأسلوب ساخر مرير، ثم تنضج سياسيا وتقرر أن تصبح درعا بشرية للفلسطينيين في غزة لتكفر عما تقترفه حكومة بلادها بما تدفعه هي وأسرتها من ضرائب؟!!

راشيل التي نراها قد عبرت لتوها الجسر بين البراءة والخبرة، تلمس صورها، تلتقط كتبها، تغني: "اضرب بمجدافي قاربك هوينا نزولا عبر التيار". تعثر على دفتر يومياتها الذي يعود تاريخه إلى ١٩٩١، تشرع في قراءته: "اسمي راشيل كوري." من سطره الأول يُستوحى عنوان العمل. الكتابة في دمها منذ أن كانت طالبة في المدرسة بالمرحلة الثانوية، ثم أصبحت طالبة بجامعة إفرجرين بأوليمبيا بولاية واشنطن. مهووسة بالكتابة والتدوين وإعداد صنوف من القوائم مثل حصرها للمشاهير الذين تود أن تلحق بهم في الآخرة ومن بينهم أي أي كمنجز، جرترود ستاين، وريلكه، وزيلدا فيتزجيرالد(٩).

تحكي عن كريج وسيندي والدها ووالدتها، أخويها كريس وسارة وقطتها العجوز فيبي. تتوقف عند لوحة من بين لوحات عدة تذكرتها كانت معلقة على جدران فصلها في الصف الثاني: "من حق كل منا أن يشعر بالأمان". تختفي لتغير ملابسها. لكنها لا تتوقف عن الحكي والثرثرة، لديها الكثير من الأفكار والابتكارات الخيالية الطريفة التي تطلعنا عليها: فهي ستفرض على القوم أن يرتدوا تنورات الباليه القصيرة، وعلى رجال الشرطة ارتداء الصمبريرة (قبعات مكسيكية عريضة الحافة مرتفعة الذروة)، وعلى مضاربي البورصة أن يرتدوا قبعات الفايكنج!! ولا تتوقف الثرثرة فهي تتحدث عن برجها الفلكي وملابسها ورفاقها.

تعترف راشيل: "كنت تافهة... ثم أخيرا أفقت... وإلى الأبد"(٨). تلتقط بيانا مطبوعا من على خشبة المسرح.. دعوة من صديق للانضمام إلى الرفاق في غزة. ثم تبدأ في تدوين ما عليها من واجبات: محضر اجتماع، مقالة لنشرة أخبار، مكالمة صديق، تحديد أسماء المشاهير الذين كانت تود أن تلتقي بهم لكنهم رحلوا – من بين هؤلاء سلفادور دالي وجون كنيدي، وكذلك قائمة بالمشاهير الذين تود أن تكون في رفقتهم في مماتها ومنهم يسوع وتشارلي شابلن.

تبدأ في حزم أمتعتها في حقيبة ولا تتوقف عن الثرثرة، تترك رسالة صوتية لأمها على جهاز التليفون يأتي فيها لأول مرة ذكر الصراع الفلسطيني–الإسرائيلي. تتذكر المنازل التي أقامت فيها مع أسرتها ورحلت منها، الحرية التي منحتها لها أمها منذ أن كانت جنينا في رحمها. حرية تقترب من حافة الجنون! تضع صورة لأمها ضمن أمتعتها، تخاطب صورتها

كأنها حاضرة على المسرح، تتقمص شخصية والدها كريج الذي يتهمها بأنها نسخة من سيندي! ترد على اتهاماته وسخريته منها. ثم تخاطب الجمهور وتعود ثانية إلى كريج لتعترف بأنها تختلف عن القطيع؛ فهم يتقاضون مرتبات شهرية ثابتة، أما هي فتواصل طريقا لن يكسبها سوى ثلاث بسكويتات وبعض السبانخ!! ورغم ذلك تضم صورة كريج – والدها– إلى أمتعتها.

عبر لغة متناهية البساطة يتمكن التخطيط السينوجرافي للعرض من تهيئة ذاكرة المتفرج لاستيعاب ثراء تفاصيل النص. بينما تثرثر مع الجمهور تغير راشيل معالم المسرح وتستطرد في الحكايا، تزيح الفراش والكتب، وتسخر من عالم الاستهلاك والإعلانات التليفزيونية والغرب الأمريكي ورعاة البقر وحياة المرح ولقاء متخيل بـ"بوي فريند" سابق، بل تتخيل نفسها بطلة أحد تلك الإعلانات، خداها كالتفاح النضر، أهدابها كثيفة متشابكة، تقضي يومها على الشاطئ وترقص طوال الوقت. تتوقف النبرة الساخرة في صوتها: "ما أسهل أن تقوم بالرحلة. ستعلم عندما يحين الوقت"(١٨). تقرر: "سأتوقف عن تبديد حياتي"، "كنت أعيش على نطاق ضيق. من الآن فصاعدا سيتغير كل هذا"(١٨). ثم ترتدي جوربها وحذاءها وتغني بصوت مرتفع. هكذا تتخذ القرارات المصيرية الصعبة في حياة الإنسان عندما يقرر بعد تأمل لما مضى ألا يسمح بتبديد الحاضر والمستقبل.

يصمم المشهد كي يعبر عن بوح المكان من خلال الإنسان، وكذلك عن التحول السردي الماهر الذي يوازيه تحول في مكان الحدث. عندما تنحى راشيل فراشها جانبا وتزيح أكوام السراويل والقمصان القطنية والملصقات الطفولية تحمل حقيبة بسيطة ثم تمشي عبر كتل خرسانية عارية قبيحة متجهة نحو تل من أطلال وركام منازل ظهر لتوه على خشبة المسرح. تنتصب في وسط التل زيتونة جافة هزيلة– أثر عين من مخلفات اجتياح إسرائيلي لأراض فلسطينية. يكتب علينا أن نرى هذا المشهد في إطار امتداد أفق العرض لتتجول البطلة وتحكى لنا من مذكراتها عبورها طواعية عالم الفرص السائغة إلى عالم الفرص المنعدمة. تتخلى راشيل عن حريتها البيضاء لتعيش حبيسة مجاز مجسم في سنين عمرها تماما مثلما يُحتجز الفلسطينيون في مخيماتهم.

يبتعد المشهد المسرحي عن الزخرف وجماليات العرض للتركيز على وقائع الحياة اليومية ومحاولة هذه الفتاة الشابة للتخفيف من معاناة الفلسطينيين فيما هي تبحث لحياتها عن معنى وهدف. ويتحول المشهد المسرحي عبر تسعين دقيقة من غرفة أمريكية حمراء تتناثر فيها قطع ملابس متسخة لفتاة مراهقة إلى مطار تل أبيب، ثم ينتقل إلى جدران فلسطينية ثقبتها الذخيرة الحية والقذائف، وركام وأطلال بيوت فلسطينية تكومت فأصبحت حجارة متناثرة وأعمدة خرسانية وكتل متفاوتة الأحجام، بلاطات متكسرة، وشجرة زيتون جرداء. تستند راشيل إليها أثناء العرض وكأنها تنقل لنا موجز الأخبار من قلب الحدث.

هكذا ترسخ في أذهاننا الصورة الأساسية في العرض للممثلة ميجان دودز متقمصة راشيل: تجلس على حجر كبير. تعقص شعرها الأشقر في مؤخرة رأسها. ترتدي قميصا قطنيا، وسروالا ثقيلا من الجينز ممزق الأطراف، صُدرة قطنية زرقاء، وحذاءً خفيفا من قماش غليظ له نعل مطاطي، وكأنها على وشك اللحاق بصاحباتها إلى مركز التسوق!! لكن ثمة

نظرة ساهمة فى عينيها ومفكرة صغيرة فى يدها تدون فيهـا ملاحظاتهـا ترجحـان عكـس تلـك الصورة النمطية للفتاة الشقراء.

نقلة.. الرحيل عن أوليمبيا

تتوقف راشيل فى مشهد قصير وهى تغادر أوليمبيا تطرح فيه سؤالا عن مـوت الإنسـان وحيدا، عندما يتحول الموت فى البوسنة وروانـدا مـن مجـاز إلى واقـع. تبصـر الحقيقـة: "أن أدرك أننى سـأعيش حيـاتى فى هـذا العـالم متمتعـة بمزايـا عـدة"(٢٠). يتحـول العيـش إلى إحساس كبير بالذنب تجاه الإنسانية: "لا أستطيع أن أبـرد الميـاه المغلية فى روسـيا، أو أن أكون بيكاسو أو يسوع. لا أستطيع أن أنقذ الكوكب بيدي هاتين. لكـنى أسـتطيع أن أغسـل الصحون"(٢٠).

بداية التدوين.. يوميات الحزن العادي[٣٦]

يبدأ التدوين فى النص بتاريخ الخامس والعشرين من يناير، ويستمر تقريبا بشكل يومى لا يتوقف حتى التاسع من مـارس. النقلات سـريعة مـن يـوم إلى آخـر عـبر رسـائل البريـد الإلكترونى المتفرقة. يعطى محررا النص لنفسيهما الحق فى تغيير ترتيب البريد الإلكترونى، تعمد المعدان توظيف التشعب السردي داخل التسلسل الزمنى، وكـأن الـنص جولـة حـرة فى فكر راشيل وسيرتها الذاتيـة الإلكترونيـة مـن خـلال بريـدها الإلكترونى الموجـه لوالـديها فى الأسابيع القليلة التى سبقت استشهادها. على سبيل المثال آخر ما كتبته راشيل كان موجها لوالدها ويحمل تاريخ يوم استشهادها فى السادس عشر من مارس، ورغم ذلك ذُكـر مـضمونه فى إطار أحداث أخرى. ثم يختتم العمل ببريد إلكترونى شهير لراشيل غـير مـؤرخ فى الـنص لكنه يعبر عن جوهر قضيتها (أرسلته لوالدتها بتاريخ ٢٧ فبراير ٢٠٠٣).

تقرر راشيل فى بداية زيارتها/مسيرتها للأرض المحتلة ألا تكرر الخطأ الذي ارتكبته فى زيارتها السابقة لروسيا. تختار المقاومة بالكتابة. يكتسب عملها بوصفها مدونة متطوعة بعـدا سياسيا وأخلاقيا وإنسانيا. لن تخلف وراءهـا مـساحة شـاغرة فى يومياتهـا "سـأكتب بـشكل يومى فى كل شق إضافى من الزمن"(٢٤). لذلك فهى تدون "يوميات الحـزن العـادي"، هكـذا يكتب تاريخ الإنسانية ولا يكتب.

لا تواجه راشيل عراقيل فى مطار بن جوريـون والـسبب معـروف؛ فالفـضل يرجـع إلى اسمها التوراتى وجواز سفرها الأمريكى وسروالها الجينز الضيق وسترتها المـصنوعة مـن فـراء الأرانب وعنوان صديقتها الإسرائيلية الذي تحتفظ به. لا تتوقف راشـيل عـن إعـداد القـوائم وكتابة الملاحظات: تغيير عملة، شراء خط وجهاز تليفون محمول، إرسال بريـد إلكترونـى، مهاتفة والدتها، نجمة داود الزرقاء المرشوشة على جدران المنـازل العربيـة، حظـر التجـول، نقاط التفتيش، انفجارات، هجوم على غزة أسفر عن أربعة عشر قتيلا وثلاثين جريحا، إبراز بطاقة الهوية عند الطلب. تتراكم التفاصيل حتى من قبل أن تصل إلى هـدفها: "مـا زلـت فى القدس أنشد أن أصل إلى رفـح لأنـضم إلى جنـسيات أخـرى فى محاولتنـا لمنـع تـدمير منـازل المدنيين"(٢٢).

تخفف التوجيهات المسرحية وحركة البطلة على خشبة المسرح المحدودة من الإحساس بضيق المكان. عبر الثرثرة تتوجه راشيل إلى جهاز الكومبيوتر المحمول. تتفقد بريدها الإلكتروني. بين قراءة ما يرد إليها وكتابة الرد.. لها أن تقف، تتوقف، تصمت، تثرثر، تبكي، تصرخ، تتجول في أركان المسرح، بين مقاعد الجمهور، تتلاحم معه، وتنسحب. لكنها تقدم إليه ما دونته من تفاصيل عالم مشيد من حقائق صغيرة ببساطة. عالم متخم برموزه. تل أبيب. بيت ساحور. القدس. رفح. التمريض. الأمم المتحدة. مجموعات النساء. برلمان الأطفال. كتابة لافتات باللغتين العربية والإنجليزية. جدران غربلتها القذائف. نداءات أعضاء جبهة التضامن لجنود جيش الدفاع عبر الميجافون. تهديدات الجنود."عودوا أدراجكم"(٢٥). طلقات رصاص تصفر فوق رءوس الناشطين. العربات المدرعة. الدبابات. الجرافات. بساتين الزيتون. الدخان. التراب.....

المسرحية إذن وثيقة تدل على تعاطف المُعدين مع الفلسطينيين ورغبتهما في توجيه مشاعر الجمهور نحوهم. يتهم وصف راشيل لطرق الصراع بالتأثر فهي تصف الإسرائيليين بشكل عملي وتقريري، أما الفلسطينيون فتصفهم بشكل انطباعي غامض(٣٧). يثير الناقد تساؤلا: لماذا تصر الآنسة كوري على وضع جيش الدفاع تحت عدسة واضحة حادة، بينما تلطخ العدسة التي ترى بها الفلسطينيين بفازلين وكأنهم نجمات هوليوود اللاتي تقدمن في العمر. هذا الناقد لا يستطيع أن يتواصل مع رسالة العمل الأصيلة. بينما تستطيع أن تفرق بين الشعب اليهودي والساسة الإسرائيليين فإنها تشمئز مما تراه: نقاط التفتيش التي تمنع الشعب الفلسطيني من الذهاب إلى أماكن عمله أو علمه، وتدمير الجرافات للمنازل، ودس جنود جيش الدفاع السم في آبار المياه، وحال الأطفال الذين شبوا في منازل ثقبت جدرانها قذائف دبابات إسرائيلية؛ ذلك أن البطلة تقدم سرد شاهد عيان للانتهاكات التي وقعت في أرض محتلة.

يسيطر على راشيل الشعور بالخجل: "أشعر بحرج للوقت الذي استغرقني لكي أستوعب أن الناس يعيشون هكذا.."(٢٢). تخترق رصاصة الخيمة التي قضت فيها ليلتها(٢٣). تفيض الذات الشاعرة في التعبير. ينتاب نفس الفنان المتنبئة حلم السقوط من مكان مرتفع، ثم محاولة التشبث. تصرخ في نبرة مقاومة: "لا يمكن أن أموت. لا يمكن أن أموت"(٢٦). لا يرمز هذا الحلم لموت راشيل بقدر ما يعكس الهوة السحيقة بين عالمين يمثلهما النص مجتمع أوليمبيا النفعي التبادلي التعاقدي، ومجتمع رفح التراحمي الودود المسالم. تقف راشيل لتحول بين صدام هذين العالمين فتدفع ثمن إيمانها بقضيتها.

يهاجمها سرب من التفاصيل: لعبة فيديو تثير إفراز الأدرينالين. الانتفاضة. حديقة منزل د.سمير البراعم، بقلات الشبث، الخس، الثوم. مشاهدة كارتون توم وجيري مع أطفال د.سمير عبر جهاز التليفزيون بالمطبخ. ثلاثون عاما ادخر فيها د.سمير المال لبناء المنزل لأسرته تضيع هباء في ثلاث ساعات. تحوم ظلال جرافتين على المنزل. الحصار يعني لا عمل. لا دراسة(٢٧) الجدران الخرسانية تنهار. تنتصب في الطرقات أشباح منازل. تكدر طائرات الأباتشي صفاء سماء فلسطين. الانتحاريون. مسيرة خان يونس للتضامن مع شعب

العراق. تذكر ميلان كونديرا والخفة غير المحتملة للوجود. مبدأ اكتشفته قبل أن تقرأ العمل. في النهاية تستوعب قرارا اتخذته : "المقاومة رغم كل الظروف"(٣٠).

تعجز الكلمات عن وصف الواقع. لكن راشيل تحاول. تواجه الذات: "ليست تجربتك هي الواقع"(٢٩). حقيقة أنها تنتمي للجانب الآخر من العالم: "لدي المال الذي أشتري به الماء عندما يدمر الجيش الآبار، وبالطبع حقيقة أنني لدي حرية المغادرة.. حرية رؤية المحيط"(٢٩). يغمرها الغضب لاختراقها الموجز لعالم هؤلاء الأطفال. ترى كيف يكون الوضع عندما يرون هم عالمها؟ هل العودة تعني بالضرورة النسيان؟ أو تجاهل ما يقع في الناحية الأخرى من العالم من ظلم؟: "عندما ترى المحيط وتعيش في مكان هادئ حيث وفرة الماء أمر مفروغ منه وحيث لا تسرقه الجرافات ليلا، أو تقضي ليلة لا تتساءل فيها إن كانت جدران منزلك ستتهاوى عليك، ولا يحاصرك أبراج، دبابات، والآن حائط معدني عملاق، ترى هل تستطيع أن تغفر للعالم كل الأعوام التي انقضت وأنت تعيش- مجرد تعيش- في مقاومة للمحاولات الدائمة لمحوك من منزلك؟"(٢٩). يؤرق راشيل سؤال مهم: ماذا لو علم هؤلاء الأطفال حقيقة الأمر؟ في أماكن أخرى بالعالم يعيش الأطفال في أمان، وتتوفر المياه والكهرباء ولا تخترق جدران المنازل قذائف ليلية!!

عندما أصبحت راشيل في رفح "تغير إيقاع كتاباتها فأصبحت أكثر إيلاما وقوة"[٣٨]. ألهمتها مشاهدة الاحتلال في أسوأ صوره أن تكتشف مساحات داخلها ترتب عليها تقديم الذات الباحثة في راشيل لبيانات حقيقية عن مدينة رفح. مساحتها. سكانها. عدد منازلها. الحائط الذي يرتفع اثني عشر مترا فاصلا بين رفح والحدود المصرية. تقرأ راشيل من دفترها. هل هذه راشيل تبعث حية في صورتها المحببة إلينا لتروي حكاياتها؟ لا وقت للمزاح بين الحياة والموت، النشوة والبؤس. النتيجة أن تهز كتفيك استخفافا: "الآن أعلم من سيهتم. أموت في الساعة الحادية عشرة والربع مساء أو في سن السابعة والتسعين"(٣١). تتوصل راشيل إلى أفضل ما لديها لتقدمه للجمهور لرفع المعاناة عن الشعوب غير البيضاء المقهورة ألا وهو "الاستغلال الجاد للميزة التي يتمتع بها المواطن الأبيض العالمي"(٣٣).

تقدم راشيل بثا دراميا واقعيا حيا من حي السلام برفح. مختارات متنوعة من مشاهد أسرية لها طبيعة خاصة.. تساعد ابن الأسرة في واجب درس الحساب. تشاهد معهم عبر إحدى الفضائيات فيلم رعب شهيرًا هو "مقبرة الحيوانات الأليفة". تصاب راشيل بالأنفلونزا فتقدم لها العائلة الفلسطينية التي تبنتها عصير الليمون. تنصحها الأم بالتوقف عن التدخين وتوصيها بالتواصل مع والدتها. لا تتوقف الأسرة رغم معاناتها عن التعايش: "تبهرني قوتهم في الدفاع إلى درجة كبيرة عن إنسانيتهم ضد هذا الرعب الهائل المتمثل في حياتهم، وضد الحضور المزمن للموت. أعتقد أن الكلمة هي: الكرامة"(٣٥).

وراء التفاصيل تطرح راشيل سؤالا آخر: أين تذكر كلمة رفح في الإعلام العالمي؟(٣٥) يشتبك التفرج إذن مع تداعيات العمل الإنساني، منظومة متكاملة من الأخلاق والثقافة والسياسة. تثبت راشيل أنها "فتاة عادية بداخلها مشاعر غير عادية"[٣٩] في دعوة لإعادة تعريف إنسانية الإنسان، توجه **راشيل اتهاما جارحا وصادقا: "إنسانيتنا تتمثل فيما نختار أن نشتريه من المجمعات التجارية"(٣٥). لذلك تبحث البدائل المطروحة أمامها**: "أحاول أن

أخمن ماذا سأفعل عندما أعود؟"(٣٨) وتتخذ قرارها: "لا أريد أن أعيش بذنب كبير تجاه هذا المكان"(٣٨).

عندما تتساءل راشيل: "ماذا سأفعل ببقية حياتي؟"(٣٨) يعقد العمل هدنة قصيرة يختار فيها الابتعاد عن بؤرة الصراع في رفح. تمزح وتتخيل أنها ستصبح بطلة مسلسل كوميدي يشاركها بطولته النجم مايكل فوكس. يثير اسم مايكل فوكس قصيدة سرد مركبة تعبر عن متاعب راشيل النفسية قبل رحيلها إلى رفح. يمثل بطل فيلم "العودة إلى المستقبل" نقلة إلى الماضي تحتمل الإشارة إلى مستقبل راشيل حال عودتها في المستقبل إلى حياتها السابقة في أوليمبيا. يصف سردها الطويل لعملها متطوعة في مركز للصحة النفسية واقعة تعاملها مع النزلاء يوم تفجير برج التجارة العالمي، وقرارها أن يقوموا بزيارة إلى محل ديري كوين للبوظة. السباب. الغضب. وعدم المبالاة المتجسد بوقاحة قبيحة عندما يربت الجميع على كروشهم الممتلئة ويقولون: "فليباركنا الرب، كل واحد منا"(٤٣). تطرح راشيل السؤال البريء: "كيف يمكن لك أن تحيا في مكان غير موجود"(٤٣). هي إذن تعقد مقارنة ضمنية بين أوليمبيا ورفح. عالم يخلو من المعاناة أو حتى الإحساس بمعاناة الآخر هو عالم عدمي.

تحاول راشيل فيما تبقى لها من العرض أو حياتها المسرحية/الواقعية أن تجد الإجابة. تعد قائمة بالاهتمامات وأخرى بالاختيارات: "أوليمبيا، مصر، السويد، البقاء في رفح، أي مكان آخر"(٤٤). لكنها تقرر أن تستمر في مسيرتها من أجل هدف واضح: "عندما أرحل، سأرحل ضاحكة"(٤٥). لا يتبقى أمام راشيل الكثير من الوقت. هي تشعر بذلك دون سبب واضح. تسجل آخر قائمة على حاسوبها الشخصي: تدمير عشر صوبات خيار، بازلاء، زيتون، طماطم، تدمير معيشة المزارعين، اعتقال الرجال، إطلاق الرصاص عليهم، ضربهم، انطلاق طائرات الأباتشي من المستوطنات المجاورة، جرحى، قتلى، إخلاء عمارات سكنية، تدمير منازل(٤٦).

يعيد هذا النص طرح دور الفن في المجتمع: "ليس مطلوبا من المسرح أن ينقل لنا الصورة كاملة. لكن رسالته الوحيدة هي أن يكون صادقا. وما تجده في هذا العرض هو تقرير مذهل عن رد فعل متأجج لامرأة واحدة تجاه موقف محدد"[٤٠] تشتعل عاطفة راشيل عبر استجاباتها الفصيحة للرسائل الإلكترونية التي تتبادلها مع والديها، ماذا لو؟! توجه لهما السؤال: ماذا لو عشنا محاطين بدبابات ومدرعات العدو؟ أن نقاوم؟ ندافع عن حقنا الطبيعي في وطن؟ تتداخل الحدود الفاصلة بين أوليمبيا ورفح. تصف راشيل لوالدتها كابوسا انتابها: الدبابات والجرافات تحيط بمنزل أسرتها في أوليمبيا. كان الأدرينالين يخدرها طوال تلك الفترة، لكنها حقيقة تخشى على مصير سكان رفح. تعيد وصف العنف الفلسطيني في ضوء تدمير النمو الاقتصادي، وتعمد الإسرائيليين تعطيل تصدير شحنة أزهار من غزة إلى أوربا لمدة أسبوعين وترتب على هذا طبعا ذبول الزهور(٤٧). الجرافات تقتلع وتهدم، تكتب راشيل لوالدتها: "ماذا يتبقى للناس؟ قولي لي إذا توصلت إلى إجابة. أنا لا أستطيع"(٤٨). تتخيل أن أوليمبيا قد أصبحت مكان رفح: كيف يكون رد فعلنا عندما نعيش محاصرين في "مكان يتقلص"(٤٨).

يقدم هذا العمل قصة تطور الضمير الفرد والحس الإنساني. تقدر راشيل الانتفاضة واتباع الفلسطينيين للساتياجراها، مقاومة غاندي السلمية(٤٨). ولكن إلى متى؟ تقف راشيل بين عالمين تحاول كعادتها، عبثا، أن تمنعهما من الارتطام، لكنها تعلم، أيضا، أن عالمها قد تغير بغير رجعة:

أريد حقا أن أرقص على أنغام بات بيناتار، وأخرج في رفقة الأصدقاء، وأمازح زملائي في العمل، ولكنى أيضا أريد لهذا أن ينتهي. التشكك والرعب يسيطران عليّ. الخذلان. أشعر بالخذلان لأن هذه هي حقيقة عالمنا المجردة ولأننا، في الواقع، نشارك فيها. ليس هذا ما أردته عندما أتيت إلى هذا العالم. ليس هذا ما أراده هؤلاء الناس هنا عندما أتوا إلى هذا العالم. وليس هذا ما ينشدونه الآن. وليس هذا هو العالم الذي أردت أنتِ ووالدي أن أعيش فيه عندما رغبتما في إنجابي... عندما أعود من فلسطين غالبا ستنتابني الكوابيس وسأشعر بالذنب لأنني لم أعد هنا، ولكن سأحول هذا إلى مزيد من العمل. مجيئي إلى هنا هو واحد من أجمل الأشياء التي قمت بها في حياتي(٥٠).

تنتهي راشيل من كتابة آخر بريد إلكتروني لها ثم ينفتح باب في المسرح وتنصرف منه إلى عملها مع جبهة التضامن. لا نراها مرة أخرى. كثيرا ما وقفت راشيل بين الجرافات والفلسطينيين العزل. يبث على المسرح عبر جهاز تليفزيون نسخة طبق الأصل من تقرير توم ديل شاهد عيان على آخر مواجهة لها مع الجرافات. يصف توم تفصيليا مواجهتها للجرافة: استمرار سائق الجرافة في التقدم.. وسقوطها تحت نصل الجرافة، ثمّ وفاتها بعد دقائق في عربة الإسعاف. يعلن خبر قصير: "قضت راشيل كوري في السادس عشر من مارس ٢٠٠٣"(٥١). يظهر على الشاشة في خلفية المسرح تسجيل فيديو لراشيل وهي طفلة في العاشرة تتحدث عبر شاشة كبيرة في مؤتمر صحفي عن الجوع في العالم أقيم بمدرستها وهي في الصف الخامس. هموم وطموحات راشيل الطفلة تتجاوز "الوعي" بقضية الجوع العالمي: "أنا هنا لأنني أكترث.. لابد لنا أن نعي أن الناس في العالم الثالث يفكرون ويهتمون ويبتسمون ويبكون مثلنا تماما. لابد لنا أن نفهم أنهم يحلمون أحلامنا ونحلم أحلامهم. لا بد لنا أن نعي أنهم نحن. ونحن هم"(٥٢).

تناشد الطفلة راشيل أبناء مجتمعها أن أعطوا فقراء العالم الثالث فرصة "إذا تعاونا وعملنا معًا سينمو النور وينطلق حرا حاملا معه أمل الغد"(٥٢)[١١]. من المفترض أن يغمر هذا النور فسيفساء الكرة الأرضية فتنعكس في الفضاء ألوانها المتعددة.

تتداخل في أذهاننا صورة راشيل بسترتها البرتقالية الفوسفورية التي تناقلتها وكالات الأنباء العالمية بعد استشهادها، مع تسجيل الفيديو القديم الذي يقدمها على خشبة المسرح – بعد رحيلها – طفلة تلقي خطابا عن الجوع والسلام العالمي. يسخر ناقد من نجاح المسرحية ويعزو هذا النجاح إلى استغلال وسائل الاتصال والثورة التكنولوجية عندما يخرج المتفرجون وفي أذهانهم صورة الطفلة الشقراء البريئة تدعو لوقف الجوع في العالم: "من اللائق إذن أن أنجح مسرحية عرضت في لندن تنتهي بخطبة تلقيها طفلة في الصف الخامس عن السلام العالمي"[١٢]. عندما لا يستطيع هذا الناقد أن يستوعب درجة الصدق في المشهد المسرحي المستمدة من الصدق في المشهد الحياتي، فإنه يؤثر الرفض والسخرية من موقف حقيقي دفعت

البطلة حياتها ثمنا لإيمانها بواقعيته. ينحاز هذا الناقد بدوره للمسرح البديل وهو مسرح تجريبي/تفكيكي وما بعد حداثي، يتبنى خطا سرديا وإن كان واهيا، أو حتى يتظاهر بتبنيه!! يقف أسير الوسائط التقنية الحديثة وجماليات المكان والزمان والجسد البشري، ويتوه ما بين نص المؤلف ونص المخرج ونص الممثل وحتى نص القارئ[43].

تتجسد الصورة المسرحية في موقف ثابت للإنسان الفرد في وضع حقيقي لن ننساه، تذكرنا به دائما صورة الشهيدة راشيل كوري أمام البلدوزر الإسرائيلي. يحاول المسرح من خلال هذا الموقف على خلفية من عالم الميديا وثورة الاتصالات والتكنولوجيا والمعرفة أن يقدم جماليات عرض جديدة ذات قيمة إنتاجية منخفضة، واضعا في المقام الأول الاهتمام بالسياق الثقافي الذي من خلاله تخاطب البطلة المتفرج. ترمز الصورة لانفتاح النص، وغياب الخاتمة بوصفها ضرورة منطقية، بعد مصرع راشيل الشابة تخرج من رمادها للمتفرج كالعنقاء راشيل أخرى طفلة تتمتع بمزايا الحضور والغياب نفسها. ليس من دور المسرح أن يتبين اللائق وغير اللائق، وإنما تكمن جماليات المسرح في بساطته في التعبير عن العالم المعاصر.. عالم الأيديولوجيات المتناحرة، "ليس بإمكان المسرح أن يغير العالم. ولكن بإمكانه عندما يكون بهذا المستوى الرائع أن يطلق سراحنا وقد أثرانا بهموم الآخرين المستعرة"[44].

رغم أن اعتماد المتفرج ينحصر كلية فيما تقوله راشيل أو تفعله، فإن هذا يتحول عبر اللغات الفنية المتعددة إلى عالم مسرحي متكامل، وإلى نص متكامل قائم بذاته لا يقع في براثن الإطالة والثرثرة غير المجدية. تتداخل مع الشخصية الرئيسة على المسرح العشرات من الكينونات التي لا تشتت انتباه المتفرج وإنما تحاصره وتدفع به إلى حيث يصبح مشاركا في العرض. فهي أنتيجوني وكاساندرا تتقاسم مع المتفرج مساحة مشتركة في رفح الفلسطينية لتمارس طقسا إغريقيا مأساوي العناصر، يبدأ في لحظة على خشبة مسرح مظلم. يلتف صوتها حولها كهالة من النور تحيط بجسدها النحيف، وكأنه صوت منفرد يخرج من صف كورس نساء طروادة. إن قصة راشيل كوري المسرحة تترجم باختصار على خشبة المسرح إلى صورة جنين متوتر قلق استعدادا للمخاض يتخلق في جوف رحم أحمر ثم يموت بعد ميلاده بتسعين دقيقة تقريبا بطاعون أصفر.

تختلف قضية الشابة الغاضبة راشيل كوري عن قضية الشابين الغاضبين جيمي بورتر[45]، وهاملت أمير الدانمارك. تنظر راشيل أمامها في غضب ثم تقتحم أتون غضبها ولا تبالي إن احترقت بناره فقد تصبح أيقونة مثل جان دارك. ربما يجيب العرض عن سؤال افتراضي: ماذا لو ظهرت جان دارك في الشمال الغربي وبدلا من تحرير أورليانز تسعى لتحرير الإنسان في عصر الفضائيات والتليفون المحمول والكومبيوتر المحمول والبريد الإلكتروني و"مايكروسوفت وأخواتها" و"خيوط العنكبوت الإلكتروني"؟!

لهذا خطت راشيل خطواتها نحو الموت.. في شجاعة.. وثبات. والآن تتلخص "المأساة (في) أننا لن نسمع صوت راشيل كوري مجددا"[46].

الهوامش :

(*) "اسمي راشيل كوري" مسرحية مستوحاة من كتابات راشيل كوري، حررها آلان ريكمان وكاثرين فاينر، لندن، نيك هرن بوكس المحدودة ٢٠٠٦. جميع الاقتباسات الواردة في هذه الدراسة مصدرها هذه الطبعة من المسرحية وقدمت في مركز الهناجر للفنون بالقاهرة سنة ٢٠٠٧.

(١) المعجم الوسيط، الطبعة الثالثة ١٩٧٢: سرح.

(٢) ابن منظور: لسان العرب، القاهرة، دار المعارف: سرح.

(٣) مارفين كارلسون: نظريات المسرح: عرض تاريخي ونقدي منذ الإغريق وإلى الحاضر، مطبعة جامعة كورنل ١٩٩٣: ٥٠٦.

(٤) جرزي جروتوفسكي: نحو مسرح فقير، نيويورك، سيمون وشوستر ١٩٦٨: ٢١.

(٥) مارفين كارلسون. نظريات المسرح: عرض تاريخي ونقدي منذ الإغريق وإلى الحاضر، مطبعة جامعة كورنل ١٩٩٣.

(٦) جرزي جروتوفسكي: ١٩.

(٧) بيتر بروك: المساحة الفارغة، ترجمة فاروق عبد القادر، دار الهلال، القاهرة ٢٠٠٢: ١٣٦.

(٨) هانز-تيز لمان: المسرح ما بعد الدرامي، ترجمة كارن جورس-مونبي، لندن، روتلدج ٢٠٠٦: ٢٥. يعمل هانز-تيز لمان أستاذا لدراسات المسرح في جامعة يوهان ولفجانج جوته بفرانكفورت ألمانيا. من أعماله المسرح والأسطورة (١٩٩١). ظهر كتاب المسرح ما بعد الدرامي في طبعته الأصلية عام ١٩٩٩ وترجم إلى الإنجليزية عام ٢٠٠٦ وفيه يصف المسرح الجديد بأنه رد فعل لظهور تقنيات جديدة يصاحبها التحول التاريخي للمسرح، ومن ثقافة عمادها النص إلى وسيلة جديدة تواكب عصر الصوت والصورة.

(٩) "الأحمر" و"الأصفر" قاموس الرمزية: الأيقونات الثقافية وما وراءها من معان. هانز بيدرمان ١٩٩٢.

(١٠) هانز-تيز لمان: المسرح ما بعد الدرامي: ١١٩.

(١١) جورج براندت: النظريات الحديثة للدراما: مختارات من كتابات عن الدراما والمسرح، أوكسفورد، مطبعة كلارندون ١٩٩٨: ٩٩.

(١٢) أوسكار بروكت: تاريخ المسرح، بوسطون، آلان وبيكون ١٩٩٩: ٥٨٣.

(١٣) السابق: ٥٨٢.

(١٤) من هنا كان حرص المعدين في طبعة المسرحية على ذكر مجموعة العمل التي شاركت في إعداد العرض لخشبة مسرح البلاط الملكي عام ٢٠٠٥: مصمم الإضاءة، مصمم المسرح، الصوت والفيديو، مشرفي الملابس، ومديري الإنتاج، ومنفذ الديكور.

(١٥) مايكل بلينجتون: "اسمي راشيل كوري"، صحيفة الجارديان، الخميس ١٤ أبريل ٢٠٠٥.
http://arts.guardian.co.uk/reviews/story/0,,1459252,00.html

(١٦) كاثرين فاينر: "دعوني أحارب وحوشي"، صحيفة الجارديان، الجمعة ٨ أبريل ٢٠٠٥.
http://arts.guardian.co.uk/politicaltheatre/story/0,,1455103,00.html

(١٧) كاثرين فاينر: "دعوني أحارب وحوشي".

(١٨) السابق.

(١٩) هانز-تيز لمان: المسرح ما بعد الدرامي: ٥٥.

(٢٠) من أبرز مزايا العرض اختيار الممثلة البريطانية ميجان دودز للقيام بدور راشيل فقد سبق لها العمل في مسرحيات عدة مثل: كما تحب، وهاملت لويليام شكسبير، ومدرسة الفضائح للورنس سترن شريدان. فهي ممثلة مسرح كلاسيكي اكتسبت خبرة التمثيل عبر قنوات درامية أخرى، إلى جانب تشابهها مع راشيل في القوام النحيف والوجه الخالي من المساحيق ذي الملامح البسيطة والشعر الأصفر المنسدل في إهمال، باختصار هي فتاة عاملة ورمز للمقاومة وليست الشقراء المثيرة بأي حال من الأحوال.

(٢١) مايكل بلينجتون: "اسمي راشيل كوري"، صحيفة الجارديان، الخميس ١٤ أبريل ٢٠٠٥.

<http://arts.guardian.co.uk/reviews/story/0,,1459252,00.html>

(٢٢) كاثرين فاينر: "دعوني أحارب وحوشي".

(٢٣) للفرقة تاريخ من الثبات على هذا المبدأ يرسخ مفهوما في الدراما نالت عنه الفرقة جائزة خاصة من جريدة الـ ايفننج ستاندارد لصنع تاريخ المسرح وتغييره في نصف القرن الماضي.

(٢٤) جراهام ألن: التناص، لندن، روتلدج ٢٠٠٠: ١٠٣ – ١٠٥.

(٢٥) أوسكار بروكت: تاريخ المسرح، بوسطون، ألان وبيكون ١٩٩٩: ٥٨٥–٥٨٧.

(٢٦) السابق.

(٢٧) كاثرين فاينر: "دعوني أحارب وحوشي".

(٢٨) السابق.

(٢٩) السابق.

(٣٠) كاثرين فاينر: "دعوني أحارب وحوشي".

(٣١) مايكل بلينجتون: "اسمي راشيل كوري".

(٣٢) مارك ستين: "التنزه في يأس الآخرين: اسمي راشيل كوري"، ذا نيو كريتيريون، يونيو ٢٠٠٥.
http://www.freerepublic.com/focus/f-news/1433402/posts

(٣٣) لا يرى الناقد مارك ستين أن تحويل كتابات راشيل إلى عرض مسرحي حدثا فنيا: "حتى موافقة والديها على التصريح بنشر مذكراتها لتعويضهما عن فقدانهما لابنتهما، هذا أمر مفهوم. ولكنه ليس كذلك بالنسبة إلى المعدين"!!

(٣٤) مارك ستين: "التنزه في يأس الآخرين: اسمي راشيل كوري".

(٣٥) كاثرين فاينر: "دعوني أحارب وحوشي".

(٣٦) إشارة متعمدة لرائعة الشاعر محمود درويش عن العيش تحت الاحتلال.

(٣٧) مارك ستين: "التنزه في يأس الآخرين: اسمي راشيل كوري".

(٣٨) كاثرين فاينر: "دعوني أحارب وحوشي".

(٣٩) كاثرين فاينر: "دعوني أحارب وحوشي".

(٤٠) مايكل بلينجتون: "اسمي راشيل كوري".

(٤١) من بين المادة الوفيرة التي توفرت لمعدي النص إلى جانب كتابات راشيل شرائط فيديو عن مصرعها ومراسم العزاء بعد وفاتها التي أقيمت في غزة وأوليمبيا وأفلام تسجيلية منها شريط شهير للمخرجة ساندرا جوردان بعنوان "منطقة القتل". كان السؤال الأكثر إلحاحا هو كيفية الاختيار بين الأصوات والشخوص من أصدقائها وأفراد أسرتها؟ ولكن النهاية حسمتها راشيل عندما وقع اختيار المعدين عليها بوصفها صوتا منفردا ينهض بعمل فريد. واختصرت المادة المتاحة إلى تسجيل فيديو قصير استمانا به في نهاية العمل.

(٤٢) مارك ستين.

(43) Actorly text, writerly text, readerly text.

(٤٤) مايكل بلينجتون: "اسمي راشيل كوري".

(٤٥) بطل مسرحية "انظر خلفك في غضب" للكاتب البريطاني جون أوزبورن.

(٤٦) ذكرت كاثرين فاينر نقلا عن زميلها المخرج والمعد ألان ريكمان أن مكان كتابات راشيل الطبيعي هو خشبة المسرح إذ: "يتناسق الجانب الناشط في حياتها تماما مع الجانب الإبداعي. ليس لديّ أدنى شك أنها لو كانت عاشت لتدفقت منها الروايات والمسرحيات" ("دعوني أحارب وحوشي").

دوائر الحوار والصمت : الوحش ذو العيون الخضراء

فى "الأقوى" لستريندبرج

و"موتزارت وساليري" لبوشكين

لبنى إسماعيل

مع تراقص نسمات سبتمبر المنعشة في قبة سماء القاهرة ٢٠٠١، لمع نجم تجريبي جديد على خشبة مسرح الهناجر: "فات الميعاد"، عرض للمخرجة المصرية "منال إبراهيم" يجمع بين "موتزارت وساليري"، وهى مسرحية تراجيدية شعرية للمبدع الروسي أليكساندر بوشكين (١٨٣٠)[1] ونص "الأقوى" وهو دراما نفسية من فصل واحد للمسرحي السويدي أوجست ستردنبرج (١٨٩٠). يعد النصان، الروسي والسويدي، تحفة فنية رائعة من الإيجاز والتكثيف الدرامي لكل من الحدث والشخصية: وهما متعة فنية بكل المقاييس لجميع الأطراف المعنية بالفن المسرحي: المخرج والممثل والمتفرج. ولكن ما الذي أتى بأشباح موتزارت وساليري ليلتقيا في عناق تراجيدي بأطياف نساء ستردنبرج، مدام إكس والآنسة واي، بطلتي أشهر مسرحيا ت الحجرة لذلك الكاتب السويدي المتميز؟ ما الذي جعل من " موتزارت وساليري"، والتي تعرض للحظات الأخيرة الحاسمة في حياة المؤلف الموسيقي الإيطالي، أنتونيو ساليري، قبل اتخاذه القرار الرهيب بقتل صديقه، الموسيقي النمساوي العبقري، فولفجانج أماديوس موتزارت، و"الأقوى"، التي تتناول مواجهة شديدة التوتر بين امرأتين، تقوم إحدهما بإدارة دفة الحديث بينما الآخرى تجلس صامتة في مواجهة هجوم شرس، ساحة مؤهلة للعبة تناصية مثيرة ؟ لم تكن الإجابة مستحيلة وسط المبارزة الفنية الرائعة بين النصوص الثلاثة الروسى والسويدى والمصرى (أعده يحيى فكري)، فجميعها حبلى بذلك "الوحش ذى العيون الخضراء" كما وصفه إياجو فى رائعة شكسبير، "عطيل". إنه الحسد أكثر العواطف الإنسانية إلتهاما للنفس البشرية.

يتناول المؤلفان في نصيهما الشهيرين القوة المدمرة للحسد، وهي التيمة الرئيسة للحدث، عندما تسكن من تختارهم وتحيل فيهم العقل والقلب إلى نبات قاتم السواد يبث سم ثماره فى حلو الحديث، فى ضحكة ثغر، وفى فعل باسم يمتلىء بعدها مسرح الأحداث بدماء الضحايا. وسوف نعرض أولا لمجموعة من النظريات النفسية والفلسفية التى تناولت

تلك الخطيئة ألقاتلة، أو ذلك الخلل النفسي الكامن في النفس البشرية والذي يفترس صاحبه ويذيقه أفظع أنواع البؤس والعذاب : عذاب الروح. ويهدف هذا العرض إلى إلقاء الضوء على طبيعة التركيبة النفسية للشخصيات والدوافع التي تشكل سلوكهم، وكذلك توظيف كلٍّ من بوشكين وستريندبرج إدراكهما العميق والثاقب لهذه الطبيعة وتلك الدوافع ليس فقط في رسم الحدث الدرامي وتطوره، ولكن أيضا في خلق شخصيات سوداء، ذات قدرة هائلة على تدمير الآخر، وكذلك في الوصول بالمشاهد / القارئ إلى مستوى غير متوقع من التعاطف مع عذابات هذه الشخصيات، وهو ما يكشف النقاب عن قدرة كل من النصين في تجسيد الآليات والحيل والمكائد والحجج النفسية والعقلية التي تلجأ إليها الشخصية الحاسدة.

الوحش ذو العيون الخضراء

عندما تناول Angus Wilson ما أطلق عليه أكثر الآثام تدميرا للنفس البشرية وصفه قائلا، " الحسد هو رذيلة إنسانية لا يحسد عليها من ابتلي بها. الحسد كائن خسيس يسلبه الخوف إنسانيته ولكنه لا يضعف شهوته. فالحسد لا يعرف شبعا بل يحترق في عذابات ذاته المريضة. والحسد بشع قبيح مثل فأر أجرب في مصيدة أراد الفرار منها فالتهم قدميه وهو يقرض قضبان سجنه" (١١، ١٩٦٢). تردد العديد من الدراسات والمراجع التي تناولت الحسد أصداء هذا الوصف. فمنها من تناول الحسد من منظور ديني كأشد الآثام السبعة القاتلة أو من زاوية نفسية تحليلية كمرض عضال يصيب العقل والقلب معا فيؤدي إلى هلاكهما، أو من وجهة نظر فلسفية تأملية ترى في الحسد تجسيدا لبؤس النفس البشرية وضعفها. ولقد اتفق الجميع في تعريفهم للحسد وبواعثه وسبل علاجه على أنه أسوأ الانحرافات الخلقية انتشارا وتغلغلا في النفس البشرية. وكما عبرEpstein ، "قد يكون الإنسان خطاءً.. نعم هذا جائز.. ولكنه بالتأكيد ودون أدنى شك حسود" (2003, xvi).

الحقيقة أن الحسد دون غيره من أفراد عائلة الآثام القاتلة (الشهوة والتكبر والكسل والشره والغضب والبخل)، لم يحظ قط إلا بكل وصف دنيء وقبيح. لقد تكاتفت النصوص عبر العصور في ذمه والتحذير منه بكل ما أوتيت من بلاغة استعارية تعبيرية لغوية (McTigue 2001). فالجدير بالذكر أن الحسد هو الصفة البشرية الوحيدة التي ينكرها الجميع ولا يرتضونها لأنفسهم. فالحسد كما يصفه Henry Fairlie هو "أقذر- وأحقر وأمكر" الآثام الإنسانية على الإطلاق" (68 ,1979) ، قد يعترف الفرد منا بأنه متكبر.. نعم.. أو طماع أو شره أو كسول أو ذو طبع حاد وسيئ أو بذيء اللسان أو غيور، ولكن الجميع، وبلا استثناء، سينفون بكل إباء تهمة الحسد. ما الذي يجعل هذا الكرب "الأخضر" ذلك المخلوق البشع المثير للاشمئزاز. الإجابة كما تقول Mary Ashwin لها علاقة وثيقة بإدراكنا (على مستوى الوعي واللاوعي) أن الحسد يرتبط دائماً بنوع من النقص والشعور بالدونية. سوف نتوقف هنيهة ونترك ذلك الشعور السلبي بالنقص في جعبة الحديث لنتناوله لاحقا عند تناولنا لأنواع الحسد، وبعد أن نتجول معا عبر عدسات علم النفس الفاحصة لتلك التركيبة البشرية العجيبة في تعريفها للحسد.

"موتزارت وساليري"

ساليري : الكل يقول : لا عدالة على الأرض

و لكن ليس هناك أي عدالة في السماء أيضا

ذلك جلي لدى جلاء الظاهرة المألوفة.

تكشف مناجاة ساليري التي يفتتح بها بوشكين مسرحيته الشعرية عن رجل كرس سنوات عمره لفن التأليف الموسيقي في رحلة شاقة لونت آفاقها أحلام الخلود. تزيح مناجاة ساليري الستار عن منطق الحسد الذي يتبدى في شكل جدل حواري تتزاحم فيه المبررات للوصول إلى النتيجة المنطقية والحتمية: ضرورة التخلص من موتزارت. يعتمد بناء نص "موتزارت وساليري" إذن، من الناحية الفنية، على هذا الجدل الحواري والذي يبدأ بالمقدمة أو افتتاحية الموضوع، والتي تبدو مثل نافذة زجاجية معتمة تنفتح فجأة على مصراعيها ليجد المشاهد نفسه وسط رواق رائع تملأ أرجاءه صور الماضي السعيد، والتي تجعل من أولى كلمات ساليري: " لا عدالة على الأرض" بمثابة جملة عرض الموضوع Thesis، تليها فقرات حوارية تعرض تفصيلا شرحا تحليليا لجملة العرض الأولى . ومثل صرخات هابيل المعذبة تأتي "ولكن" معلنة ذلك الألم الذي يلتهم بنيرانه الحارقة كيان ساليري، "ليس هناك أي عدالة في السماء أيضا، ذلك جلي لدى جلاء الظاهرة المألوفة ". إن ظلم السماء، أو كما يراه ساليري، تفضيلها الجائر لموتزارت لهو واضح للعيان وضوح الشمس في كبد السماء. لماذا هو "واضح" إلى هذا الحد؟ ولماذا يشعر به ساليري كطعنات نصل حاد في أحشاءه؟ يتتبع المشاهد – القارئ حلقات ساليري الحوارية والتي تأتي مباشرة بعد صرخت الأولى مستلهمة الاستدلال العقلي منهجا لمنطقها. تضئ تلك الحلقات الاستدلالية فى ظلمة الماضي السحيق الذي يتلون تدريجيا بمشاهد الطفولة الأولى التي شهدت استجابة ساليري "المشدوه" لنداء الموسيقى السحرى . وتقدم هذه المشاهد المادة التسجيلية لخلفية الأحداث background في مقدمة لجدل منطقي للغاية مصحوب بكوكبة من الأدلة والبراهين التي كما يبدو لا تقبل التفنيد والتي تؤدي مباشرا إلى مرحلة شرح تفصيلي Exposition تؤدى بدورها إلى تقديم كل العلل والمبررات الممكنة (والمشوهة) للقرار الشيطاني بتدمير موتزارت وقتله، بالإضافة إلى إيضاح الصفقة الفاوستية التي أبرمها ساليري الشاب مع "سمائه" الأولى المتعاطفة:

ولدت وبي عشق للفن،

كنت طفلا حين صدحت ألحان الأرغن عالياً

في كنيستنا القديمة، أصغيت إليها وأمعنت في الإنصات إليها

انسابت دموعي عفوية عذبة.

نبذت باكرا المسرات العابثة.

أضمرت الكراهية للعلوم الغريبة على الموسيقى،

أنكرتها بعناد، وغطرسة

ووهبت نفسي للموسيقى وحدها.

شاقة هي الخطوة الأولى

ومضجر مستهل الطريق

يتتبع المشاهد– القارئ وصف ساليري لحبه القدري للموسيقى وانبهاره بنغمات الأرغون المقدسة متنقلا لهوسه الأزلي بالألحان الرائعة الحالمة التي أرسلتها السماء لأذنيه العطشى، ثم "دموع" براءته الصادقة وهي تتفجر من ينابيعها داخل أعماق حبلى بنشوة الفن، ثم نظرة خاطفة لملامح تفكير مشوه لمشروع قاتل وصفقة خاسرة مع "سماء" تكشف لاحقا عن وجهها الغادر الجائر. وكما تقول Nancy K. Anderson فإن مأساة ساليري تتمحور في "رؤيته التعاقدية" لاستجابته "لنداء السماء" (131 ,2000) فكلمات ساليري تفصح عن ما لا يفصح هو عنه. فالشاب الورع ساليري قد أعلن رفضه لكل لهو دنيوي فيه مضيعة للوقت، لكل حلقة درس تأخذه بعيدا عن الموسيقى، لكل متعة حسية تنتقص من قيمة قرابينه للسماء: طهارته وإصراره واجتهاده وتواضعه، في سبيل الحصول على مكافأة السماء: هبه الإلهام. هذة هي "النعمة" التي اشتهاها ساليري وابتغاها. إنه الإلهام الذي سيأتي له بالشهرة والمجد. وفيما يبدو فإن الصفقة كانت ناجحة. فقد أفنى ساليري كيانه كله في سبيل تنفيذ ما وعد به. من ذا الذي يستطيع القول أن العمل الجاد والتفاني الصادق والإخلاص الملتزم لا يؤتى ثماراً يانعة؟:

جعلت صنعتي أساس فني
غدوت حرفيا خلعت على أناملي رشاقة طيعة هادئة
وعودت أذني على الرهافة. أخمدت الأصوات
وشرحت الموسيقى كالجثة
حققت الانسجام الإيقاعي بقوانين الجبر
حينئذ ليس إلا ، وأنا الضليع في العلم،
استسلمت لغبطة الخيال الخلاق.
شرعت في الإبداع، لكن، في الصمت، في الخفاء،
ما ملكت الجرأة بعد لكي أفكر؟
قضيت مراراً وأنا جالس في صومعتي الساكنة
اليومين والثلاثة، ناسياً الرقاد والزاد،
مستطعماً الفرح ودموع الإلهام،
أحرقت أعمالي وتطلعت ببرود،
كيف كانت أفكاري وألحاني —وهي صنيعة خلقي–
تلتهب وتتوارى بدخان خفيف.

ترسم تلك اللقطات الرائعة رحلة كفاح دءوب حقيقية، ولكنها تشير أيضا (في مكر) إلى أي نوع من الفنانين ينتمي ساليري. إنه مؤد ماهر، حرفي يلتزم قوانين صنعته، يسعى دائما للمجد "السطحي" في قلوب، أو بالأحرى عيون، مريديه. إن ما يصفه ساليري ببهجة الخيال المبدع ونشوة رؤية أطياف الوحي لهو، وكما يبدو، ثمار ساعات وساعات من المران المضني والمثابرة التي، وأن كانت حلوة المذاق، لا تقارن بشهد الموهبة الحقيقية وكرم الهبة الإلهية. ثم تأتي خيوط الدخان الأسود التي تتصاعد كنذير شؤم من بين السطور وتزحف على أسارير ساليري التي يملؤها الفخر والاعتزاز بذكريات نجاحاته الأولى. إنها ألسنة النار

تلتهم مخطوطاته الموسيقية بفعل يده التي أدركت في لحظة صدق خاطفة تواضع ما صنعت. عندما تنقشع سحابات الدخان يسقط في وعي المشاهد رذاذ إدراك بما يعلنه ساليري لاحقا من حقارة "الهامة" إثر استيعاب حواسه المكلومة لموهبة موتزارت "المتميزة". إنه شبح النقص، ذلك الشبح الذي بات يضبب مجال رؤية ساليري وهو يشاهد حلم مجده الشامخ يتهاوى كالغبار.

يستمر الجدل الاستدلالي السقيم يخرج من جعبة صاحبه المزيد من العلل والبراهين تتخللها الأسئلة البلاغية وإنكار أي هنات سابقة تفضح بذور الحقد والخبث الراكدة في الأعماق، وتعضدها ما يظهره تفكير مريض من رجاحة المنطق وسلامته:

ما الذي أقوله ؟
حين أطل جلوك العظيم
وكشف لنا الأسرار الجديدة
(الأسرار العميقة الآسرة)،
ألم أتخل عن كل ما عرفته سالفاً
وما عشقته وما كنت به متحمساً ؟
ألم أمض على خطاه،
نشطاً مذعناً كرجل ضل الطريق.
وأرسل به من صادفه إلى جهة مغايرة ؟
أخيرا بعد مثابرة مجهدة شديدة.
بلغت في دنيا الفن المترامية
منزلة عالية. ابتسم المجد لي
وفي أفئدة الناس
وجدت صدى أعمالي.
كنت سعيداً : استمتعت في سكينة،
بعملي ونجاحي ومجدي،
وكذلك بنتاجات أصحابي، ونجاحاتهم،
رفاقي في الفن الرائع.
كلا ! ما عرفت الحسد قط، ما عرفته أبدا!
حتى حين استطاع بيتشيني
أن يأسر مسامع الباريسيين المتهورين،
أو حين سمعت للمرة الأولى مقدمة ألحان إيفيجنيا.

يبدو أن هذا الفيضان الرائع من الذكريات العطرة بإنجازات "الصنعة" قد فاض مياها تروي أرضا خصيبة بالكراهية والبغضاء. ولكن ساليري يقول إنه "أبدا" لم يكن حسودا يكره نجاحات زملائه وأقرانه وإنجازاتهم في دوحة الموسيقى المقدسة، مثل جلوك وبيتشيني، معاصريه من كبار مؤلفي الموسيقى. ها هو دليل يفند أي شكوك. "أبدا" لم يكن حسودا. هكذا يؤكد ساليري. لقد احتفي بأعمال الآخرين بكل حب، فقد كانوا زملاء كراما ينتمون لدائرة

الموسيقيين والملهمين نفسها أمثاله ويشتركون في "النعمة نفسها"، أو كما يصف، نوع "النعمة نفسها". وحتى حين استمع إلى إفيجينيا، مقدمة "زواج فيجارو" الشهيرة لموتزارت، ذلك الصاعد الواعد في عالم الموسيقى، لم تنتابه أي هواجس أو مخاوف أن ينافسه موتزارت أو يهدد مكانته في قلوب مستمعيه. لقد كان ساليري حينئذ يرفل في نشوة مجده الوضاء بعد أن تيقن من هبة السماء له ومكانته الغالية في قلوب محبيه. حينها كان احترام الذات والثقة بالنفس يحلقان حول ساليري الذي استقر إيمانه بأن "السماء" الحنون قد استجابت دعواته والتزمت ببنود الصفقة.

ثم سطعت موهبة موتزارت المتميز بلا منازع وأضاءت شهرته ومجده الموسيقي الآفاق. حينئذ اشتعلت تباريح ساليري وبدأ الصراخ داخله والعويل: سقط الحلم فجأة واستولى سحر نغمات موتسارت بغتة على ذلك الذي احتفى بمجد زائف فغابت عنه الحقيقة وسقطت من تحته الأماكن. تكدرت ثلة سنوات صغار وارتبك الفخر والتقدير والاحترام. ضاق حرث الكرامة في قلب ساليري وهبط بة شعور بالدونية والمهانة إلى أعماق الحقد السحيقة حيث الحسد الزلق وخبث النفس وضعتها. ومكث ساليري وحيدا يبحث عن وهم شارد فلم تستجب إذن السماء. أما موتزارت فقد نزل بدوحة الموسيقى فوسع الأفق بالترحيب والتهليل. حقا لقد كان موتزارت أحد رفقاء الطريق، ولكن موهبة موتزارت "الأصيلة" قد غشت أبصار المنافسة والتحدي:

من يقول إن ساليري الذي كان فخوراً
سيصير حسوداً حقيراً،
أفعى يدوسها الناس وما انفكت حية،
تنخر الرمل والغبار واهنة؟
لا أحد ! .. أما الآن – فأنا نفسي أقول –
أمسيت الان حسوداً .. إنني أحسد،
وأحسد عميقاً معذباً إيه أيتها السماء !
أين عدالتك، طالما الهبة القدسية،
طالما العبقرية الخالدة لا تهبينهما
جزاء الحب المتوقد ونكران الذات
الجهد والمثابرة والصلوات الضارعة
وإنما تنير عقل امرئ متهور، متسكع خامل ؟

كيف يمنطق ساليري توحشه إذن؟ لقد سجت المنحة الإلهية بواد غير ذي زرع، هكذا استقر اعتقاد ساليري (قلبا وعقلا وحديثا). يجب الأخذ في الاعتبار هنا أفكار ساليري المتشددة والتي استولت على تفكيره عبر سنوات من الالتزام الشديد ومجاهدة النفس، وهي أفكار تفتقر إلى المرونة والتسامح فيما يتعلق بما يجب أن يكون عليه الفنان الحق. لقد رأى ساليري الورع في موتزارت كائنا لعوبا، فاحشا، أو مثلما عبر في حديثه لموتزارت عندما جمعهما المشهد الأول من المسرحية، "غير جدير بما هو فية" وعليه "فما هو فيه" إهانة لا تغتفر من سماء جائرة ظالمة. إن اختيار السماء لـ"قابيل" الموسيقي ذى الألحان الفردوسية

التي يصفها موتزارت نفسه بأنها "شيء تافه لا يستحق الذكر"، "مجرد خواطر" جاءت إليه دون أن يعيرها حق اهتمام فسطرها نغمات، كان ذلك يكفي لأن يثبت لمن أصابته حمى الحسد أن السماء قد أشاحت بوجهها الصبوح عن خادمها وعابدها المطيع، وأسبغت منحها المقدسة على هذا السوقي المهرج. هكذا يشرح لنا ساليري قضيته وهكذا تلتقي أطراف الجدل الاستدلالي السقيم الذي بدأ بصرخته الأولى.

وبالرغم من غضب ساليري المبرر وعذاباته المنطقية، فقد استعار الباطل لسان الحق هنا وأورده مورد صدق. إن كدر ساليري وغمه، كما يوضح النقاد (Reid 1995, Mandelstam 1973, Evdikimova 2004) لهما كدر وغم من خبر خيبة الأمل وهو يشاهد قسوة رفض السماء لقرابينه. إن ألم ساليري الحقيقي لهو ألم من تغلغلت في كيانه صورته في مرآة الخالق فرأي فيما أسبغ الخالق على مخلوقاته من عزة وكرامة وحرية اختيار تأكيدا لمبدأ المساواة، فما من أحد من البشر إلا واستحق أن يمتلك وأن يستطيع أن يفعل ما للآخرين أن يمتلكوه ويستطيعوا فعله. إن صرخة ساليري المعذبة تأتي من إيمانه الراسخ إذن بمبدأ المساواة الذي استحال تدريجيا في عقول إنسانية مشوهة إلى عقيدة تدعو بتشابه البشر إلى حد التناسخ (Fairlie 1979, 62-3) وحسب منطق ساليري الملتوي، فإن موتزارت لا يرقى حتى إلى مستوى التشابه مع أقرانه من كهنة الموسيقي الشرفاء. فإذا ما قورن الماجن بالعابد، رجحت كفة ساليري بما بذله من تضحيات وجهد وصلاة من أجل فردوس الألحان الأعلى. يتجاهل ساليري هنا تلك الاختلافات الفردية بين شخص وآخر. فالتميز والعبقرية لا يعتد بهما في هذا السياق. وكما يشرح Gleaves، لم يستطع ساليري استيعاب طبيعة موتزارت الهمجية الشبقة والتي تفسر الكثير من أسباب عبقريته. فموتزارت روح طليقة كسرت قيودها وتخطت حدود تقاليدها — وأهم تلك القيود ما فرضته الكنيسة على المجتمع المسيحي آنذاك. لم يخطر ببال ساليري الفنان الحرفي كل هذا، بل أصبح الأمر برمته مثلا حيا لظلم السماء، وتفضيلها الجائر لهذا العربيد (2005).

في المناجاة الثانية والتي يختتم بها بوشكين الفصل الأول، يستمر ساليري في منطقة تفكيره القائم على المغالطة والأحكام التقديرية في حملة شرسة لإبطال كل قيمة إيجابية مرتبطة بموتزارت وفنه. الجدير بالذكر أن المناجاة الثانية تأتي في أعقاب مشهد قصير يصور زيارة موتزارت لساليري، وفيها يلون الود أطراف حديث موتزارت لصاحبه ويتخلله عزف العبقري لبعض الألحان الساحرة التي يصفها بأنها وليدة الأرق في ليلة سابقة، ثم يدعو موتزارت صديقه لتناول بعض الطعام في حانة مجاورة. عندما يعود ساليري نديم وحدته تعلو صرخات الإحباط داخله، وتتكثف أبخرة التفكير المشوه في رقصة محمومة يشتد إيقاعها مع توحش مشاعر الحسد الوجودي. وتبدأ حلقات الجدل الاستدلالي مرة أخرى في الالتفاف الخانق حول موتزارت وموهبته "التي لا يستحقها"، ويرتفع حوار الأسئلة والنفي. ثم تأتي النتيجة المنطقية معلنة "قدر" ساليري المحتوم: إنه المختار لإيقاف موتزارت وموسيقاه من إغواء رهبان معبد الموسيقي المقدس لينطلقوا خارج الجدران يتطلعون إلى قمم الإلهام الموسيقي وسحره ثم، وفي غمضة عين، يجدون أنفسهم أسفل السفح يرزحون تحت "تراب" الضعة والدونية. إن " دين" ساليري للفن ولزملائه في مملكة التراب لابد أن يسدد بأمانة: لذلك

فإن النصل الشافي لابد أن يستأصل العضو الحى ويذبح أنغام الفردوس. لماذا ؟ أنه الحسد الوضيع الشره الرابض فى أعماق من سكنته الخديعة وتاهت منه ملامحه، يحيل كل ما هو حي جميل إلى جيفة عفنة:

ما عدت قادراً على مقاومة نصيبي
في مصيره : فأنا المطفى
للوقوف في سبيله — وإلا سنهلك جميعاً،
أجل جميعا، الكهنة وخدمة الموسيقى
ولست أنا وحدي، بمجدي الخافت.
وأي جدوى إذا ظل موتزارت يحيا
ويبلغ ذرى جديدة ؟
أيمكنه أن يحلق بالفنة نفسه ؟
كلا سيهوى ثانية حين يتوارى هو
ولن يترك لنا وريثاً.
فأي نفع يرتجى منه؟
إنه شبه ملاكا
حمل إلينا بضع أغان من الفردوس
كي يثير فينا، نحن أبناء التراب،
توقاً بلا أجنحة، ومن ثمة يطير !
إذن ليطر ! وكلما أسرع في الطيران كان أفضل !

فى النصف الثانى من المناجاة يكشف ساليري عن تاريخ زجاجة السم التى سوف تجعل موتزارت يطير بعيدا. إنها هدية إيزورا لراهب الموسيقى، " هدية الحب الأخيرة"، زجاجة السم التى طالما أغوت ساليري بالانتحار وهو يرزح فى أصداف الإحباط، وكثيرا من الأحيان بالقتل وهو يعانى من سيطرة رغباته الانتقابية تجاه عدو ما:

ها هو السم —آخر هدية إيزورا لي
أحمله معي منذ ثماني سنوات
بدت الحياة لي ومن ذلك الحين لا تطاق على الأغلب
كم جلست حول منضدة واحدة مع عدو متواكل
و ما انقدت قط لهمسة إغواء
فما أنا بجبان،
مع أنني أستشعر الإهانة عميقا
و رغم حبي الزهيد للحياة، بقيت أتوانى
كم عذبني الظمأ للموت،
و لم أمت؟ وتخيلت: لعل الحياة
تحمل إلى الهبات على حين غرة،
لعل البهجة وليلة الإبداع

و الإلهام تعرج لزيارتي

هكذا يسطر ساليري تحت أساريره سره. مرة بعد أخرى تتبدى ردود أفعال ساليري كما لو كان حبيس حجرة مرايا جهنمية: "هبة السماء"، "النشوة"، " الإلهام"، ثم، العجز والضعة والشعور بالنقص. لقد وجد القلب السقيم غريمه الرائع: هايدن الموسيقي الجديد الذي انتزع بجدارة إعجاب منافسه الأبي وكراهيته. إن عجز ساليري عن القيام "بفعل" إبداعي يتجسد في إشكالية الحب والكراهية والتي ترمز لها زجاجة السم:

لعل هايدن كان بميسوره أن يبدع
نتاجات عظيمة ولسوف أستمتع بها ...
وبينما كنت أشاطر ضيفي المقيت الوليمة،
توهمت أن ربما سأعثر على عدوى اللدود،
وربما تدوى على الإهانة الحاقدة
من الأعالي الشامخة —
أنئذ لن تذهب هدية إيزورا هدراً ...
وكنت على حق ! لقد ظفرت أخيراً بعدوى،
وشرب هايدان آخر
روحي بالفرحة الرائعة !
الآن — أزفت الساعة !
انسكبي يا هدية الحب القدسية اليوم في كأس الصداقة.

قبل أن يقوم ساليري بـ"فعل" القتل يلتقي بموتزارت حول مائدة عشاء. يتخلل الحديث آخر إبداعات موتزارت الموسيقية وبوماركيز المؤلف المسرحي لأوبرا ساليري الناجحة "تارير"، وكذلك رائعة موتزارت، "زواج فيجارو". يسأل موتزارت صاحبه، "ساليري : هل حقا، كما يقال، أن بوماركيز قد سمم شخصا ما؟". يجيب ساليري: "لا أعتقد، فقد كان شخصية تحب المزاح ولا ينتمي لهذه الصنعة". يجد هذا الرد صدي في نفس موتزارت الذي يعلق قائلا: "لقد كان عبقريا مثلي ومثلك. والعبقرية والشر لا يجتمعان، أليس كذلك؟". يستمر العشاء ويقوم موتزارت بعزف جزء من آخر أعماله، "اللحن الجنائزي" (وهو بالفعل آخر أعماله قبل أن "يطير بعيدا)) في لحظة موسيقية يشوبها شعور غامض بالأسى والخوف. يستمر الحديث بعد نشوة الاستماع فيطري "الصديق" على "عبقرية" ساليري ويعبر له عن شديد اعتزازه بصداقته. ولكن الصديق المحتفي به لا يتزحزح قيد أنملة، فلقد سيطر عطش الدم على جوارحه، وأعمت بصره وبصيرته تلك القوة التي سوف تمكنه من الدفاع عن نفسه في مواجهة تميز "صاحبه"، وذلك الشعور المتزايد من الذل والمهانة. لقد سبق السيف العزل. يصب ساليري السم في "كأس الصداقة" لقتل زميله الراهب في محراب الموسيقي، مرتكبا فعلته الشنعاء، ملقيا بكل معاني الولاء والانتماء للنداء المقدس، متجاهلا "كأس المجد" الذي أهدته أياه السماء واحتفى به صاحبه منذ لحظات. وقبل أن "يطير بعيدا" يقدم موتزارت فروض المحبة والإعجاب لصديقه الموهوب معلنا إدانة الجمهور المفجوع لهذا الشرير البائس الذي ملأ مسرح الأحداث ببلاغته المشوهة وتفكيره الارتغابي الخادع:

موتزارت : لو كان بوسع الجميع أن يشعروا.
بجبروت التناغم مثلك ! لكن لا : حينئذ لما استطاع
العالم أن يحيا، فما أحد يظل يعني
بحاجات الحياة الواطئة–
ولكرس كل نفسه للفن الطليق
قلة نحن المصطفين من العاطلين السعداء،
الذين يستهينون بالمنفعة الزرية،
نحن كهنة الجمال.
أو ليس حقا ؟

تلون أصداء الإجابة الضمنية لسؤال موتزارت فضاء المسرح بقبح "الوحش ذى العيون الخضراء" الذي انطلق من أعماق ساليري المظلمة فملأ فحيحه المشاعر برائحة الموت. ثم تأتي ظلمة أخرى أكثر سوادا وسقما عندما تكشف آخر صرخات ساليري المحمومة عن مصيره المحتوم:

لسوف تنام طويلا يا موتزارت !
لكن، هو على حق يا ترى.
وما أنا بالعبقري ؟ فالعبقرية والشر
شيئان ينفى بعضهما الآخر. إنه لبهتان.
وماذا عن بوناروتي ؟ أم تلك حكاية
الجمهور البليد الغبي –
وذلك الذي شيد الفاتيكان ماذا كان ؟ قاتلا ؟

"ليس صحيحًا"، هي بالتأكيد غير صحيحة. هكذا يستقرئ العقل المريض واقع الأشياء في محاولة يائسة لتبرير فعلته النكراء. فها هو يرى مايكل أنجلو الشهير تحوطه شائعات الخبث: لقد سفك مبدع الفاتيكان دماء النموذج البشري (الموديل) الذي يستوحي منه لوحاته وتماثيله لكي يسبغ على إبداعه التشكيلي للجسد الإنساني صبغة الحقيقة والإقناع. وتبقى آخر كلمات ساليري، "قاتلا" تتردد في الآذان، ويسدل الستار على جريمة الحقد وتطوي المأساة سطورها، ولكن تبقى عذابات ساليري ، تلك الروح الضالة التي أشعلت الجحيم وهي تسعى للدفاع عن عبقرية راهب الفن السقيم.

"الأقوى"

يشترك كل من نص "الأقوى" و"موتزارت وساليري" في استخدام الإمكانيات الدرامية الهائلة لعنصر المناجاة الفردية أو الحديث المنفرد وهي في "موتزارت وساليري" مناجاة للنفس، أما في "الأقوى" فهي حوار خاص من نوعه يبدو وكأنه من طرف واحد تقوم به مدام "إكس" التي توجه حديثها إلى الآنسة "واي" الصامتة. في هذا الحوار تعلو نبرات مدام إكس لتصطدم بصمت الآنسة واي الذي – كما توضح تعليقات الكاتب الإرشادية التي تتخلل لحظات المواجهة – يكشف عن ردود أفعالها التي تلونها ابتسامات الاستهزاء العصبية

الساخرة. عندما تبدأ أطراف الحوار سجالها يستشعر المشاهد-القارئ أن مدام إكس، مثل ساليري، قد وطأت في زمن سابق أرض "الألم" و"الكمد" و"الغم"، أرض، كما يبدو، انقضى ليلها وانفرط ظلامها فظهرت مدام إكس في هيئتها الجديدة معلنة انتصارها، أو هكذا أرادت أن تبدو، على أحزانها وما أصابها من سقم ساليري المريع. ولكن الوحش الرابض في نفس مدام إكس هو وحش سكنت في أحشائه نيران غيرة من استشاطت فيه العواطف. الغيرة والحسد: جرعات متساوية من مزيج سم يفخخ طريق صاحبته بشظايا من نوع آخر من تلك التي احترق بها ساليري ويسبغ على حوار الحديث والصمت في مسرحية "الأقوى" شكلا جديدا. ولكن الآنسة واي، على عكس موتزارت، تدرك ما يدور بداخل "صديقتها" من مشاعر خبيثة أصابها منها ما أصابها في زمن ليس ببعيد قبل أن تولد أحداث المواجهة النسائية الراهنة. بل إنها ترى، فيما يبدو، ما تخبئه مدام إكس وراء قناعها اللطيف الباسم وحلاوة حديثها الراقي الهادئ.

في مسرحية "الأقوى" لا تعتمد مكائد الحسد وطرائقه الملتوية فقط على حيل الجدل الاستدلالي العقيم وخداع الذات المريضة اللذين يميزان مناجاة ساليري، ولكنها ترتكز على نوع من التفكير الارتغابي ينطوي على قدرة هائلة من الإبداع والخلق، وهو نوع من التفكير توجهه الرغبات لا الوقائع يبتدع فيه صاحبه حقيقته الخاصة وينمنمها بما يرغب فيه من تفاصيل تحتكر الحقيقة وتسلب الآخر فضائله، بل تنكرها وتسعى إلى هدمها بكل ما اقتضى من وسائل مهما كان الثمن . في "الأقوى" تقوم مدام إكس، وهي فنانة مسرحية لامعة، بخلق مجموعة من الصور الحسية والذهنية ترسمها وتلونها وترمز تفاصيلها لتخاطب العين تارة والأذن تارة (Lloyed 1995) مستثيرة خيال تلك المستمعة الصامتة وعقلها؛ تلك التي، وكما هو متوقع وبفعل هذه الصور الملقاة في جعبتها، لن تفتأ إلا وتعيد بدورها رؤية هذه الصور وإدراكها وعقلنتها كما أرادت لها مدام إكس أن تراها وتدركها، لتصبح هذه الصور فج ابليس لعين تحترق فيه. وعليه يصبح إدراك الأشياء ومنطقتها وعقلنتها في هذه المسرحية ركنا جوهريا "لفعل" الحسد (مدام إكس) وكذلك عرض مؤثر لوقوع هذا الفعل (الآنسة واي).

ولكن مثل سيف ذى نصلين، فإن هذه الصور الخلقة سلاح ذو حدين، فهي تولد لحظة انطلاقها، كما تشرح لنا Rosemary Lloyed أشكالا متحورة من "اللوح السردية" ترتد مرة آخرى لنحر راميها (مدام إكس) عندما تتحول إلى جلسات تحليلية استدعائية لماض مشترك ربط في زمن الصداقة هاتين المتنافستين بأواصر الود الجميل. وفي أثناء عملية التحور والتحول هذه والتي تبدأ بفعل خلط الباطل بالحق (والعكس صحيح) يبرز صراع قوة من نوع خاص، تحاول فيه مدام إكس السيطرة على الآنسة واي. تتجلى في هذا الصراع سرديات مجسمة أو روايات محكمة تفاصيلها لعالم الآنسة واي : فاللوحات السردية مليئة بأقاصيص الحرمان العاطفي لامرأة تعاني وحدة قاتلة ولقطات من الانهزام الشخصي والفشل على المستوى الاجتماعي . الهدف هنا هو تمكين مدام إكس من تدمير الآنسة واي . ومثل لعبة القطار المتعرج في مدينة الملاهي، تأخذ هذه الصور وهذه الأقاصيص المليئة بدوائر الاتهامات الموجهة للآنسة واي، هذه المستمعة الصامتة في رحلة جهنمية إلى ثقب أسود يفترس فيه كيانها ويستلبه، ثم تطوقها مرة أخرى لتلقى بها في قرار مكين تلوح لها فيه مدام إكس بأن كل ما

حدث هو من نسج خيالها (الآنسة واي) . النتيجة المحتومة إذن هي تغريب وقهر وكسر وتدمير ثم التخلص من الآنسة واي.

لوحة الوحدة القاتلة

تبدأ المسرحية بما يبدو وكأنه مقابلة على غير ميعاد في ليلة الاحتفال بعيد الميلاد المجيد. تبدأ مدام إكس حوارها الفردي عند رؤيتها للآنسة واي تجلس وحيدة في المقهى، بينما العالم من حولها يحتفل بعيد الميلاد. يدرك المشاهد - القارئ بعد لحظات أن مدام إكس قد إقتفت أثر "صديقتها" حتى تقوم بتنفيذ مخططها التدميري. تكشف كراهية مدام إكس عن أنيابها مع أول سطر أو خط في اللوحة السردية التي ترسمها للآنسة واي. إنها لوحة لإمرأة منبوذة تعاني وحدة قاتلة.

السيدة إكس : يا لها من صدفة! مرحبا عزيزتي إميليا! ماذا تفعلين هنا - وحيدة في ليلة الكريسماس؟ إنك تبدين كعازب تعس.

ترفع الآنسة واي رأسها وتومئ ثم تستأنف قراءتها للجريدة.

السيدة إكس: أوه إميليا، عزيزتي إميليا! إن هذا الموقف مثير للشفقة . يجب ألا تجلسي هنا هكذا، في مطعم كهذا . أنا لا أقبل ذلك أبدا . يذكرني الموقف بحفل زفاف في أحد المطاعم عندما كنت في باريس، كانت العروس تجلس هناك تطالع بعض القصص المصورة بينما كان العريس يلعب البلياردو مع الإشبين والعاملين بالمطعم. يا إلهي، حدثت نفسي، إذا كان الحال كذلك ليلة الزفاف فكيف سيكون عليه الحال في الصباح . كيف سينتهي الأمر ؟ العريس يلعب البلياردو يوم زفافه . حسنا والعروس تقرأ القصص المصورة - هذا ما تفكرين فيه، على الرغم من أن ذلك ليس الشيء نفسه، أليس كذلك ؟

لوحة الحرمان العاطفي من علاقة زوجية ناجحة في مواجهة لوحة من الإنجازات النسوية المشرقة

يصيب سهم اللوحة الثانية مواطنا أكثر عمقا في أزمنة ماضية يتجسد فيها لإيميليا أو الآنسة واي أشباح عدم الثقة وخيبة الفشل العاطفي . يطل الحرمان على إميليا من خزانة الألم والحسرة في نظرة طويلة موجعة . وتسقط إميليا للحظات في شبكة حريرية الخيوط، نسيجها التشفى (الهادئ حتى الآن) والتباهي (المشوب بالتوتر ونبرات الخبث المبتسمة).

السيدة إكس: أتدرين يا إميليا، مهما كان اعتقادي حينئذ فإنني أري الآن أنك كان يجب أن تتمسكي (بخطيبك) . أتذكر أنني كنت أول من طلب منك أن تصفحي وأن تنسى . إنك تذكرين ذلك أليس كذلك ؟ لماذا لأنه كان من الممكن أن تكوني زوجة الآن، لك بيت خاص بك . تذكري الكريسماس الماضي . كم كنت سعيدة هناك في المزرعة وأنت تزورين أسرة خطيبك. كيف استمتعت بمباهج الحياة الأسرية . كم تمنيت أن تهجري المسرح . حقا إميليا أن يكون لك بيت وأسرة ، مازال هو الخيار الأفضل - بعد المسرح - وأن يكون لك أطفال أيضا بطبيعة الحال، عزيزتي قد لا تفهمين ذلك.

الآنسة واي ترمقها باحتقار.

أخذت السيدة إكس رشفات من مشروب الشيكولاتة مستخدمة الملعقة. فتحت سلتها واستعرضت هدايا الكريسماس.

السيدة إكس: دعيني أريك ما اشتريته للأطفال (تخرج عروسة) أليست جميلة؟ انظري إنها من أجل ليزا. إن باستطاعتها تحريك عينيها وثني رقبتها. ما رأيك هه؟ وهذه اللعبة من أجل مايا. إنها بندقية.

تشحن السيدة إكس البندقية اللعبة وتصوبها نحو الآنسة واي وتضغط على الزناد.

تلتفت الآنسة واي في خوف.

لوحة الجروح الافتراضية وادعاء البراءة

تتكأ اللوحة السردية الثالثة جرح إميليا الذي لم يندمل بعد وبمنتهى القسوة يتخلل اللوحة نبرة اعتذارية خادعة، وترقص أصداء انتصار خفي حول عدسة مدام إكس الفاضحة وهي تعري مع سبق الإصرار والترصد انكسار الآنسة واي وفشلها وخيبه أملها على المستوى الفني (برغم موهبتها). تشتعل معركة القوة والسيطرة وتفوح رائحة الكراهية المكبوتة من أنمال الحوار.

السيدة إكس: أخائفة أنت- هل ظننت أنني سأطلق عليك النار حقا؟ يا إلهي لم أكن أعتقد أنك يمكن أن تحملي تلك الأفكار القذرة يا عزيزتي. ولكن إذا رغبت في إطلاق النار علي، فلن يدهشني ذلك. السبب واضح، فقد حصلت على الدور الذي طالما رغبت في القيام به، أليس كذلك؟. أنا أعلم أنك لن تستطيعي نسيان ذلك. ولكنني أؤكد لك أنني لم يكن لي يد في اختياري للبطولة . ما زلت تعتقدين أنني قد تآمرت لإخراجك من مسرح المدينة، أليس كذلك؟ حسنا. إنني لم أفعل ذلك. ليس من المهم أن تصدقي ما أقول، ولكنني لم أفعلها. ولكن ما جدوى الكلام مهما قلت فسوف تظلين على اعتقادك بأنني كنت وراء الأمر كله.

(تخرج زوجا من الشباشب المطرزة) انظري هذا ما أحضرته لزوجي العزيز. أزهار التيوليب، لقد طرزتها بنفسي على الشبشب . ولكنني أمقت بشدة أزهار التيوليب، إنني حقا أمقتها، ولكنه يجب أن يرى التيوليب في كل شئ .

رفعت الآنسة واي عينيها عن المجلة وبدا عليها الاهتمام فجأة وكسى وجهها تعبير يفيض بالسخرية.

لوحة السعادة الزوجية

تستخدم مدام إكس شخصية بوب، الزوج الغائب الحاضر الذي يضيف إلى لعبة القتل مذاقا وحشيا مثيرا، كعنصر رئيسي في اللوحة السردية الرابعة والتي ترسم صورة رائعة من الهناء الزوجي. يقف الزوج "اللطيف" في صدر اللوحة تحيطه بقع ضوئية من النوادر المسلية تسرحها مدام إكس بالحركة والصوت في براعة شديدة . تنفض هذه اللوحة

على إيميليا تخترق صمتها وتنهش تماسكها . إذا كان سم ساليري هو "هدية الحب الغالية" فإن لوحة الحب العائلي الغالي التي ترسمها مدام إكس لهي السم نفسه.

السيدة إكس: وحينما يتملكه الغضب – أوه – يضرب الأرض برجليه هكذا صارخا: "اللعنة على الطاهية ألا تستطيع أن تتعلم كيف تعد قدحا طيبا من القهوة ؟ الآن يهب تيار بارد عبر الغرفة وتصبح قدماه باردتين (أخذت تحدث حركة احتكاك بين فردتي الشبشب، باطن إحداهما في مقدمة الآخرى).

الآنسة واي تطلق ضحكة مقهقهة.

السيدة إكس: والآن لقد وصل لتوه إلى المنزل وبدأ يبحث عن الشبشب الخاص به أسفل المكتب.. أوه.. ليس من اللائق أن أسخر منه على هذا النحو . إنه حقا رجل لطيف... إنه رفيق عمري العزيز . يجب أن ترتبطي بإنسان مثله يا إميليا، سوف يسعدك ذلك.. ما الذي يضحكك.. ما وجه الفكاهة فيما أقول ؟

الزوج المثالي

في اللوحة الخامسة تستمر مدام إكس في التباهي بما في جعبتها من أشياء مدهشة تلوح بها في وجهة الآنسة واي لتؤكد مرة بعد مرة تفوقها وتميزها ولتتجرع إميليا كأس الحسرة، مثلما تجرعته مدام إكس بماض ليس ببعيد، وهي تشاهد سطوع نجم صديقتها الموهوبة. ويبدو أن هدف مدام إكس هنا هو توسيع الفجوة بين ما هي فيه الآن وما تتمتع به وما كانت عليه في الماضي عندما كانت هي وإيميليا زمليتيّ فن وصديقتين. ولكن يبدو أن الأمر أكثر عمقاً من ذلك: ففي هذه البقعة الزمنية من حياة مدام إكس، كانت إيميليا هي محك اختبارها لقيمة ذاتها وثقتها بالنفس. وعليه تستمر اللوحة في غزل سيموفنية الانتصار.

السيدة إكس: اسمعي يا عزيزتي. هناك شيء واحد يمكن أن أؤكده لك ، إنه مخلص وصادق معي. هذا شيء أكيد. لقد حكى لي كل شيء عن الموضوع– والآن ما الذي يثير اشمئزازي – حينذاك عندما كنت أجوب الضواحي مع الغرفة المسرحية وظهرت تلك الإنسانة المقززة الشريرة فريديريكا وحاولت إغواءه (وصمتت هنيهة) كنت سأفقأ عينيها الحمراوين الضيقتين إذا حاولت شيئا من هذا القبيل وهي تعلم أنني مرتبطة به . كنت سأفعل ذلك لولا أن بوب لحسن الحظ صارحني بالأمر كله . وهكذا لم تصبح الإشاعات هي مصدر معلوماتي.. أعلم أن النساء تهمن به، ولكنه زوجي، هن تردنه، ومن المؤكد أنهن تعتقدن أن له تاثيرا على العقود التي تبرم معهن نظرا لعمله مع الإدارة.. أعتقد أنك أنت أيضا كنت تحومين حوله. في الحقيقة أنا لم أثق بك قط ولكن هناك شيئًا واحدًا أعلمه هو أنك لم تكوني قط مثار اهتمامه، بل أنك كنت دائما تثيرين ضجره ولعل ذلك ما أثار مشاعر الحنق لديك تجاهه. حسنا.. لقد كان ذلك مصدر دهشتي.

كلمة أخيرة

"موتزارت وساليري" و"الأقوى" هما عملان فنيان يعتمدان في المقام الأول على استيعاب المشاهد / القارئ وإدراكه وفهمه لما ينطوي عليه الحسد من خبث ودناءة ووحشية. وعليه فقد بنى النص في كل منهما على تلك المسارات المحفورة بدقة المشاهد/ قارئ فاعل يقف متأملا مجريات الأحداث وردود الأفعال في مساحة افتراضية أخلاقية يشاهد فيها النفس الإنسانية العارية وهي مجردة من زخرفها وألوانها الخادعة وهي تغزل بيدها خيوط لوحة آلامها وآلام الآخر. في هذه المساحة الإدراكية المعدة له بمنتهى الحرفية والذكاء يتجرد المشاهد / القارئ في فعل مشابه من قيود الاعتياد التي تحول بينه وبين رؤية ما بطن من الأشياء بفعل "العطف"، أو نزعة الاقتراب والاستشراف، و"الخوف"، أو نزعه التقهقر والابتعاد، والتي نجح كلا من النصين في استثارتهما داخله. فسواء في النص السويدي أو الروسي فقد نجح الكاتب في إعادة قراءة ذلك الجانب المقزز للنفس البشرية وفي تجسيد الحسد بوصفه شعورا "معطوبا". فالحسد كما أوضح كلا النصين هو أكثر المشاعر النفسية اعتمادا على منطقة الأشياء وإصباغ صفة العقلانية عليها وكذلك الانقياد إلى الأساليب الاستنباطية والاستدلالية الترغيبية التي تخضع في المقام الأول للميول النفسية والدوافع الذاتية. لقد نجح توظيف كلا من الكاتبين للمناجاة الفردية والحوار من طرف واحد في الاستيلاء على مشاعر المشاهد / القارئ المشدوة وهو يتابع في صمت (مثل الآنسة واي) تأملات ساليري الاعترافية أو وهو يشارك الآنسة واي صمتها وردود أفعالها (تجاه مدام إكس). في هذه الأرض الافتراضية من المشاعر الإنسانية المتصارعة يوقف المشاهد شهيقه ثم، مكلوما، يبتلع صمته ويلملم إنسانيته (كالآنسة واي) ثم يحاول استيعاب عذابات النفس البشرية المنكوبة (ساليري ومدام إكس). وتبقى اللحظة التطهيرية الأخيرة، معلنة وسط الأشلاء الإنسانية الملقاة على أرض المسرح أنه ليس هناك ما يستحق كل هذا الألم والعذاب عندما يدرك الفرد سعادة الآخر وتميزه، لا يمكن أن يكون هناك أى شعور حقيقي بالنشوة أو القوة عندما يحتفى البعض منا بسقوط الآخرين.

ملحق: فات الميعاد

في عرض "فات الميعاد" يلتقط كاتب السيناريو لحظات انفعالية مكثفة من حوارات مدام إكس ثم يغزلها بمهارة فائقة. وبعد إضافة بعض التعديلات الطفيفة عليها في نسيج العامية المصرية لتصبح مدام إكس، وفاء، والآنسة واي، أمل. ثم يعيد السيناريو حياكة هذه اللحظات في أجزاء مختارة بعناية من مناجاة ساليري (الذي يحتفظ باسمه وتفاصيل شخصيته) والتى يقدمها النص باللغة العربية الفصحي. تتغلغل خيوط مناجاة ساليري في سجال معركة القوة والسيطرة بين وفاء وأمل ليجد المتفرج نفسه وسط وهج تناصي رائع البناء والتركيب: إمرأتان قويتا المراس وشبح مؤلف وراءه تجاهل السنين، أصوات حاضر قفر متوتر، وجرعات من أصداء ماض سحيق يلتف حول الحاضر فيبعث من جديد في لعبة جهنمية للقوة والسيطرة. لمن المجد اليوم؟ هذا هو السؤال الذي ينزف ألوانه الداكنة حول أطراف دوائر الصمت (المتفرج وأمل)، والتي تتعرض وبإصرار لهجوم ثنائي مشترك:

لوحات وفاء السردية (المصرية الملمح، باللغة العامية) واعترافات ساليري التأملية (بالفصحي) .

يعتلى ساليري خشبه المسرح في هيئته الشبحية ليجد نفسه في منطقة الحجرات الخلفية للممثلين في مسرح خال يمتلئ بعد لحظات بصمت أمل وحوارات وفاء. يخاطب ساليري الجمهور مستعرضا رحلته عبر السنين، وينفرط عقد الزمن فوق خشبة المسرح الذي يمتلئ بذكريات ساليري وموتزارت التي لا تلبث أن تزاحمها لوحات وفاء السردية المصرة. وكما يبدو تعيد وفاء وأمل سيناريو الغيرة الفنية القاتلة بين موتزارت وساليري فيتجسد الشبح حاضرا شارحا لعلاقة وفاء بأمل وقرين توأم لوفاء. وعليه تلعب ذكريات ساليري السعيدة ثم المحملة بالمرارة، والتي تتلاشى تدريجيا في لوح وفاء السردية المتحولة والمتحورة، إلى جوقه يونانية تحتفى وتنعى وتحذر وتبكي وتصمت وتصرخ وهي تتابع ما تلقيه وفاء في جعبة أمل. يدرك المتفرج هنا أن ما اختير من مناجاة ساليري يقوم بدور الكاتب العالم ببواطن الأمور الذي يتدخل في كثير من الأحيان شارحا وواصفا للقارئ ما قد يغيب عنه من حقائق وصور، كما يدرك أيضا أن هذه الأجزاء المختارة تقوم دائما بدور تمهيدي لما تشعر به وفاء وتعبر عنه ردود أفعالها. هكذا تلتقي العوالم المتناصة "لموتزارت وساليري" ، "والأقوى" ويحتضن شبح ساليري لوحات وفاء السردية الناعمة على الخشبة وهو يتابع المعركة النسوية الشرسة بين امرأتين يراهما هو ولا تريانه. تتعامد الحواديت واللوحات، وتتلاقى لحظات القتل الخبيث : قرار السم الغادر يتبعه قرار الالتهام النفسي الأخير لأمل وسط هلع المتفرج الصامت ورعبه.

يتجسد كل هذا من خلال: ١- حركة مركبة قطرية دائرية للشخصيات على خشبة المسرح تتقارب وتتشابه فيها الأحداث والأجساد معا وهي تدور حول أتون الحسد القبيح ٢- إستخدام ماهر للإضاءة والأضلام: يغطى ضوء خافت للغاية حركة ساليري على المسرح عند أول ظهوره على عكس فيضان الضوء الذي يغرق أمل ووفاء عند دخولها ثم تبادل الضوء والأضلام في سينفونية رائعة من الفعل وردود الفعل ٣- توظيف ذكي لمقتطفات من سينفونيات موتزارت تقوم بدور خلفية رمزية موازية لتطور الأحداث وتصاعد حدة التوتر على المسرح (السينفونية رقم 40 G minor ، سوناتا البيانو A Major، دون جيوفانيو، زواج فيجارو، ثم أخيرا آخر إبداعات موتزارت، اللحن الجنائزي). يكمن نجاح "فات الميعاد" بوصفه عرضا تجريبيا يعتمد على التناص في قدرته التشكيلية الدرامية على خلق نسيج غني من الأصوات والمشاعر المتكررة، والمتداخلة، والمتناغمة عبر وسائط مسرحية متنوعة، وهو ما يأسر عين المتفرج ووجدانه وهو يتابع كلا من الحدث وطرائق خلق هذا الحدث وحرفيته. أن رحلة المتفرج الفاعل وهو يتابع عملية الخلق ويتأملها لهي رحلة مزدوجة: رحلة معرفية لعالم الحسد اللعين، وأخري وجودية يتحول فيها من مشاهد متلق لمشارك فاعل بصفته الإيجابي — مثل أمل — ثم طرف نشط في لعبة التناص الكبري من أجل اكتمال المتعة الحقيقية لتجربة مسرحية متميزة.

الهوامش:

(١) تناول العديد من مبدعي المسرح والسينما قصة الصراع المزعوم بين موتزارت وساليري والتي روجت لها الشائعات بعد موت موتزارت (١٧٩١) وجسدتها مسرحية بوشكين عند عرضها. ففي ١٨٩٨ قدم نيكولاي ريمسكي كورساكوف أوبرا "موتسارت وساليري" على مسرح سولودورنيكوف، موسكو. وفي ١٩٧٩ قام بيتر شافير بتحويل رائعته أماديوس، إلى عمل مسرحي أكثر روعة، ثم قدمها المخرج المتميز ميلوس فورمان في تحفة فنية تحمل الاسم نفسه سنة ١٩٨٤ فاز عنها بجائزة أوسكار لأحسن إخراج.

المراجع :

Anderson, N. K. (2000). *The Little Tragedies*. Yale University Press.

Aristotle. (2004). *Rhetoric.*. W. R. Roberts (trans.). Dover Publications, II:10:[1388a-1388b]

Ashwin, M. S. (1991). "Against All Other Virtue and Goodness: An Exploration of Envy in Relation to concepts of Sin." *Free Associations Online. Retrieved* 2 August 2005
http://www.human-nature.com/free-associations/ashwin.html.

Bach, K. (1998). "Paradoxes of Self-deception and Decision." In J-P Dupuy (ed.). Self-deception and Paradoxes of Rationality. Stanford, California: Centre for the Study of Language and Information, 163-189.

Ben-Ze've, A. (1990). "Envy and Jealousy." *Canadian Journal of Philosophy* 20, 487-517.

_______. (1992). "On Emotions: Envy and Inequality." *The Journal of Philosophy* 89.11 (November 1992): 551-581.

de Botton, A. (2002). "What Seven Sins and the Pursuit of Happiness Have in Common. Afterword" In A. Wilson. *The Seven Deadly Sins*. Pleasantville, New York: Akadine Press.

Evdokimova, S. (ed.). (2004). *Alexander Pushkin's Little Tragedies: The Poetics of Brevity*. University of Wisconsin Press

Epstein, J. (2003). *The Seven Deadly Sins*. Oxford: Oxford University Press.

Fairlie, H. (1979). *The Seven Deadly Sins Today*. Notre Dame, Indiana: Notre Dame.

Farrell, D.(1980). "Jealousy." *Philosophical Review* 89, 527-559.

_______. (1989). "Of Jealousy and Envy." In Graham and LaFollette (eds.). *Person to Person*. Philadelphia: Temple University Press.

Gleaves, R. (205). "Understanding *Amadeus*." *The Objective Review Magazine*. Retrieved 28 November 2005 <http://www.objectivereview.net/subpage2.html>.

Irbe, G. A.(2001). "The Dark Side of Human Nature." *The Radical Academy*. Rrertrieved 28 November 2005.
<http://radicalacademy.com/gegeorgeirbe9.htm>.

Johannesson, E. O. (1962). "The Problem of Identity in Strindberg's Novels." *Scandinavian Studies* 34 (1), 1-35.

Kant, I. (1797). "The Metaphysics of Morals." In M. J.Gregor (ed. and trans.). *The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant: Practical Philosophy*. New York: Cambridge University Press.

Kierkegaard, S. (2004). *The Present Age (1846). The History Guide*_13 May 2004. Retrieved 1 November 2005.
<http://www.historyguide.org/europe/present_age.html>.

Klein, M. (1993). *Envy and Gratitude and other works 1946-1963*. London: Virago, 1993. First published 1957.

Lloyd, R. (1995). *Closer and* Closer *Apart: Jealousy in Literature*. Ithaca: Cornell University Press.

Mandelstam, N. (1973). "Mozart and Salieri." Ann Arbor: Ardis.

McTigue, K. (2001). "The Seven Deadly Sins." *Unitarian Society of New Haven*. 4 March 2001. Retrieved 28 November 2005 <http://home.att.net/~USNH/20010304.htm>.

Moor, T. (2003). *Care of the Soul*. 1992. New York: Harper & Collins.

Neitzsche, F. (1998). *On the Genealogy of Morality*. M.Clark and A. Swensen (trans.). Indianapolis: Hackett.

Neu, J. (1980). "Jealous Thoughts." In A.O. Rorty (ed.). *Explaining Emotions*. Berkeley: University of California Press, 425-463

Parrot, W.G. (1991). "The Emotional Experience of Envy and Jealousy." In P. Salovey (ed.), 3-30.

______, and R.H. Smith. (1993). "Distinguishing the experience of envy and jealousy." *Journal of Personality and Social Psychology* 64 (4),906-920.

Popper, Karl, and John C. Eccles. The Self and Its Brain: Argument for Interactionism. 1977. London: Routledge, 2003.

Pushkin, A. (n.d.). Mozart and Salieri. A. Shaw (trans.).. Prosoidia (Alan Show Home Page) <http://www.prosoidia.com/mozsal.html>.

Reid, R. (1995). *Pushkin's* 'Mozart and Salieri':*Themes,Character, Sociology*. Amsterda m,Atlanta, GA: Rodopi.

Roberts, R.(1991). "What Is Wrong with Wicked Feelings?." *American Philosophical Quarterly* 28, 13-24.

Salovey, P. (1991). *The Psychology of Envy and Jealousy*. New York: Guilford Press.

______ and J. Rodin. (1985)."The Heart of Jealousy: A Repoprt on Psychology Today's Envy and Jealousy Survey." *Psychology Today* 19, 22+

Schoeck, H. (1969). *Envy: A Theory of Social Behaviour*. Glenny and Ross (trans.). New York: Harcourt, Brace & World.

Schopenhauer, A. (2004). "Human Nature." *On Human Nature*. T. B. Saunders (trans.). ebooks@Adelaide. Retrieved 28 August 2005. First published 1851 <http://etext.library.adelaide.edu.au/s/schopenhauer/arthur/human/complete.html# chapter1>.

Selaiha, N.(2001). "The Power of Silence." *Al-Ahram Weekly*, 11-17 October, 2001.

______. (2006). "Belles Dames Sans Merci." *Al-Ahram Weekly*, 5-11 January 2006.

Strindberg, A. (1986).*The Stronger*. In *August Strindberg: Selected Plays*. E. Sprinchorn (trans.).. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 331-337.

Ulanov, A. B., and B. Ulanov. (1983). *Cinderella and Her Sisters: The Envied and the Envying*. Philadelphia: The Westminster Press.

Wilson, A. (1962). "Envy" In R. Mortimer (ed.). *The Seven Deadly Sins*. London: Sunday Times.

الدراما في شعر صلاح عبد الصبور

بــين

القصيد الدرامى والمسرحية الشعرية

مدحت الجيار

(١) مدخل :

تميز مسرح صلاح عبد الصبور (١٩٢٨م – ١٩٨١م) في تاريخ مسرحنا العربى الحديث، وفى تاريخ مسرحنا الشعرى بخاصة، فقد كان ثمرة المعاناة الأولى التى عاناها شوقى وجيله، ونتيجة للمعاناة التالية على يد على أحمد باكثير، وعبدالرحمن الشرقاوى وغيرهما.

تلك المعاناة التى أنتجت هذه الثمرة (المسرح الشعرى) الذى نقل المسرحية الشعرية نقلة جمالية، تغلبت في المقام الأول على التزاوج بين الدراما والشعر، وتغلبت من ناحية أخرى على الصراع الموسيقى بين العروضيين، والتفعيليين، فكان مسرحا متقدما بالنسبة لمن سبقوه أو عاصره، وكان تطورا طبيعيا، لنمو الدراما داخل قصيدته الغنائية الخاصة.

لذلك لم يأت مسرحه من فراغ تاريخى، أو فنى، إنما تم بوعى وتوجيه من رؤيته الجمالية الخاصة التى تفتحت على المسرح العالمى، ونهلت منه، وتأثرت به، في صيغة عربية، قدم من خلالها، المسرحية ذات الفصل الواحد، والمسرحية متعددة النهايات، في الوقت الذى أنتج فيه المسرح المشكلة وفق المفهوم الأرسطى، والمسرحية التى تستمد مادتها من الواقع المعاصر أو من التاريخ على السواء.

وكان وراء هذا الإنجاز الضخم رصيد هائل من الفهم والاتصال بالأنواع الأدبية المختلفة، وأنواع الكتابات المتعددة التى صقلت تلك الموهبة المتميزة. فقد كتب القصة القصيرة (١٩٤٨م) والتمثيلية الإذاعية (١٩٦٠م)، وترجم عشرات النصوص بين المسرحية والقصة، وكتب مئات المقالات حول الشعر، والدراما، والمسرح، والشخصيات الأدبية والتاريخية .. إلخ. وقد صبت هذه الخبرات جميعا في تجربته الدرامية القصيدية وفى تجربته الأولى (في المسرح الشعرى) (مأساة الحلاج) (١٩٦٤) حتى آخر تجربة له (١٩٧٣م) وهى "بعد أن يموت الملك"، الأمر الذى جعل مسرح عبد الصبور مرحلة بذاتها، في تاريخنا الأدبى المعاصر.

(٢) من القصيدة إلى مأساة الحلاج :

توجه صلاح عبد الصبور بشعره منذ البداية إلى الناس، وكان ذلك تطورا في توجهات القصيدة العربية المعاصرة، حيث وضع الآخر في القصيدة ويتوجه الشاعر إلى الناس، وهو تغيير مهم، ساهم في نقل القصيدة من مناجاة الذات إلى مناجاة الآخر والتحاور معه.

فمنذ نشر قصيدته الأولى فى الثقافة (١٩٥٣/١/٥م) حتى كتب "مأساة الحلاج"، وهو يخاطب الناس والبلاد في ديوانه "الناس في بلادي" (١٩٥٣– ١٩٥٧) ثم أردف ذلك بالحديث المباشر لهم في ديوانه الثاني "أقول لكم" (٥٧– ١٩٦١) حتى وقف يتذكر ويكتب المذكرات الشعرية في ديوانه الثالث "أحلام الفارس القديم" (١٩٦٢م إلى ١٩٦٤م) وفي هذا الديوان قدم لنا قصيدة المذكرات، نواة مسرحه الشعرى.

وكانت الفترة (١٩٥٣–١٩٦٤م) فترة حاسمة في تاريخ مصر المعاصرة، فقد شهدت مصر خلالها الحروب، والصدامات السياسية، ثم بدأت تحولا في نظام الحكم، وفى توزيع الثروة، فيما سمى بفترة التحول الاشتراكى، التى بدأت بقوانين يوليو (١٩٦١م). وكانت الفترة نفسها، فترة صراع بين الأجيال الشعرية، فقد شهدت صراعا مريرا بين المحافظين على شكل عروض القصيدة، وبين أصحاب الشعر الحر أو شعر التفعيلة، لذلك كانت فترة من أخصب فترات الانتقال الأدبية، أسهمت في تطوير القصيدة، ضد تيار الثبات، الذى كان مطورا وثائرا على القصيدة التقليدية والإحيائية من قبل، وتحول إلى تيار قديم، يحاول تثبيت النص عند زمن اجتهاده القديم.

وساهم هذا الوضع في جرأة الشعراء على تشكيل النص الشعرى. وكان من مساهمات صلاح عبد الصبور ما كتبه على وجه التحديد في (فبراير ١٩٦١م) قصيدته "الظل والصليب" التى انتهى فيها إلى رؤية متشائمة لزمن الحق الضائع (انظر الديوان (ص٥٤) (٢) وما كتبه في الآداب البيروتية أيضا "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" (مايو ١٩٦٢م) الديوان ج١، ص ٢٥٣– ٢٥٦) ثم "مذكرات الصوفى بشر بن الحافى " (يوليو ١٩٦٢م) (الديوان ج١ ص٢٦١–٢٦٩).

وقد أعطى القصيدة الأولى طول النفس للقصيدة، في حين أعطت قصيدتا المذكرات تقنيات حولت القصيدة الغنائية إلى قصيدة درامية، فقد اعتمدنا على شكل "القص" و"السرد" وظهرت شخصية "راوية" تروى عن نفسها بلسانها، أو يروى الشاعر نيابة عنها أو يرصد المشهد كما هو، حينما تكثر وتتداخل الأصوات والشخصيات داخل النص كما في "عجيب ابن الخصيب" و "بشر الحافى"، ونضيف إلى ذلك النهاية المأساوية أو المحزنة، بسقوط الملك ميتا في الأولى، ورحيل الشيخ بعد أن حفر الحصباء، ونام وتغطى بالآلام في الثانية، الأمر الذى جعل شكل "القص" و "تعدد الأصوات" مقدمة أساسية في نقلة القصيدة عند عبد الصبور، إلى أبواب "مأساة الحلاج".

يضاف إلى ذلك ما زخرت به مذكرات "بشر بن الحافى" من مصطلحات صوفية وحوار بين الشخصيات مما يجعلنا نقول: إن قصيدة المذكرات عند عبد الصبور مشروع دراما شعرية، وليس الأمر ببعيد. فهناك الجسر الموصل بين هذه القصيدة ومأساة الحلاج، وبين

مذكرات عجيب بن الخصيب، و"بعد أن يموت الملك" آخر مسرحياته وهو جسر القصيدة الدرامي.

ولقد امتلأت قصائد هذه الفترة بالحديث عن "الكلمة" وقدسيتها ومدى قدرتها على الإحياء أو القتل. وقد خصص الشاعر قصيدة كاملة بعنوان "الألفاظ" (الآداب نوفمبر ١٩٥٧م) و(الديوان ج١ ص١٢٠–١٢٢) أجمل فيها وفصَّل موقفه من الكلمة:

لفظ حالم ...
لفظ مصمت ...
لفظ قاتل
ذو ألف لسان تنفث سما
أو لفاظ يرديني .. لا قطرة دم
والسكين الألفاظ تشق اللحم ...

(الديوان ج١ ص١٢٠– ١٢١)

ونراه في قصيدة "الكلمات":

حديثي محض ألفاظ، ولا أملك إلاها.
وللألفاظ سلطان على الإنسان
ألم يرووا لكن في السفر في أن البدء يوما كان
– جل جلالها – الكلمة.
ألم يرووا لكم في السفر أن الحق قوال
ولكني أقول لكن بأن الحق فعال
أقول لكم:
بأن الفعل والقول جناحان عليان.

(الديوان ج١ ص ١٧٣– ١٧٤)

وتتخلق من هذه البداية أهمية "الكلمة" و "قدسيتها"، و"توحدها مع الفعل"، على لسان الحق فلا غنى عنهما، متجادلين، يشد أحدهما أزر الآخر، وهو ما سنجده على لسان "الحلاج والشبلي" في "مأساة الحلاج"، ثم لسان شخصيات أخرى فيما تلاها من مسرحيات، وقد شكلت هذه الثنائية محور الصراع الرئيسي في مسرح عبد الصبور.

ومن ثم كانت الكلمة هي "الحكمة" على لسان الشعراء "وسيفهم" حين يقاتلون ضد الظلم.

وبذلك ساهم أكثر من رافد في تشكيل اتجاه عبد الصبور إلى المسرح الشعري، عن طريق ما اتخذه من تجريب درامي وشعري في القصيدة حتى إننا نستطيع أن نقول: "إن عبدالصبور يدعو إلى تقاليد مسرحية شعرية جديدة، لا تقتصر على المسرحية، وإنما تمتد إلى القصيدة الغنائية، فمسرحياته شعر إن توخينا الشعر، ودراما إذا تطلعنا إلى قراءة مسرحية، وقصة وحوار إذا شغلنا بالحدث وتفرعاته، وحين تتحد هذه العناصر جميعا لدى المبدع والمتلقي تبدأ نهضتنا الشعرية المسرحية ..." وهذا ما حدث مع مسرح عبد الصبور.

بدأ صلاح عبد الصبور – رغم جرأته، وتجريبه – بالشكل التقليدي للمسرح، وترك ما يعلمه من الأشكال الجديدة، كالعبثية، والبريختية كما يقول عن نفسه "آثرت أكثر الأشكال تقليدية، وهو في الوقت نفسه أكثرها خلودا، وذلك هو شكل التراجيديا اليونانية" ولا يبعد

"عبد الصبور" في هذا الاختيار عن موقف "ستاينر" الذى يجعل كل التجريبات الحديثة، بل والأشكال الشرقية القديمة امتدادا للشكل اليونانى بسبب أن "التراجيديا تملك جزءا - أصبح كبيرا جدا - من إمكانات توصيلنا البشرى"، ومن هنا حاول "عبد الصبور" توظيف شكل التراجيديا اليونانية. لأنه النموذج المحاكى عند رواد المسرح الغربى منذ عصر النهضة. ولم يكن اختياره غريبا فقد توغلت "المأساة" في رؤيته للعالم، الأمر الذى جعل التشكيل الجمالى للدراما، ينمو طبيعيا - كما أشرنا في البداية - وجعل "مأساة الحلاج" مرآة انعكست فيها هذه الروافد مجتمعة.

وقد تجلت هذه التأثيرات "القصيدية" فيما نراه من استخدام "الكلمة كجوهر للصراع" في مواجهة ظرف آخر يتغير بتغير السياق، فمرة يكون السيف وأخرى تكون: القوة، أو الفعل، أو الموت نفسه، وحينما أراد أن يجمع الطرفين في معادلة واحدة سماهما: السيف المبصر (٥٤٦) وهى الصورة التى سيكرر في إنتاج السبعينيات خاصة في "ليلى والمجنون" حين ينتظر "نبيا يحمل سيفا" حتى تتم الكلمة بقتل الشر كما في "الأميرة تنتظر" أى أن يقتل "القرندل" "السمندل". ولذلك يقف مسرح عبد الصبور دائما في حالة انتظار "المخلص". وفى حالة اختيار بين (القول والفعل)، ولأنه مع الفعل فهو يدين القول الضعيف، لذلك قتل عامل التذاكر راكب القطار ولذلك تواصلت الكلمة "الشاعر: الحلم: النبوءة" مع "إنجاب الطفل" وزواج الملكة من الشاعر بعد أن مات الملك العقيم تجسيدا لقوة الفعل، وتحول الكلمة إلى عمل حقيقى وعطاء.

ولذلك يعرض "عبد الصبور" "الكلمة/ الفعل" أو (السيف/المبصر) أو (الحكمة/الفاعلة) حلا للصراع الدرامى في مسرحه كله، حتى تتحقق (النبوءة) على يد من يستطيع أن ينطق بقوة، ويخلص الشخصيات "الرامزة" من الظلم والضعف والذات والتفكك والعجز، وهى "تيمات" تواترت بهذا الترتيب - تاريخيا - في مسرح عبد الصبور. وهى أيضا التيمة المتكررة خلال قصائده السابقة على المسرح واللاحقة له، وقد وحدت بينها رؤية الشاعر المتماسكة تجاه الواقع الاجتماعى وتجاه الذات.

وتجلت التأثيرات القصيدية مرة أخرى في قلة الشخصيات المتحاورة سواء داخل "المشهد الواحد" كما في مأساة الحلاج، حيث نرى المشهد الأول بين مجموعة متكررة، يمكن أن نضع مكانها أى أنواع أو أنماط من الشخصية، لأن تحددها في "تاجر وواعظ وفلاح" لم يفصلها عن حديث المجموعة، لذلك نرى النفس مستمرا وبوزن شعرى واحد داخل عدة حوارات، حتى إننا نستطيع أن نتخيل عدة حوارات تحت اسم متحاور واحد، دون خوف من الاضطراب، والمشهد الثانى بين "الحلاج والشبلى" ثم "إبراهيم" - كذلك الأمر في المشهد الثالث الذى يزيد فيه شخصيتى الشرطى والصوفى حتى تتم "الكلمة".

أما في الجزء الثانى "الموت" - وهو جزء الكلمة العادلة - يتخلص فيه عبد الصبور من الحوار في مشهد السجن الطويل، حتى نأتى إلى المشهد الثانى وختام المسرحية، فنجد القضاة في حالة حوار مع بعضهم البعض حتى يتدخل "الحلاج" بحديث طويل يليه الشبلى حتى تنتهى المحاكمة بكلام العامة. وتضييق عدد المتحاورين سمة قصيدية واضحة تساعده في السيطرة على المشهد.

ويعود عبد الصبور إلى قلة الشخصيات في مسرحية الفصل الواحد كما في مسافر ليل (١٩٦٩م) حيث يدور الحوار بين رجلين (الراكب – عامل التذاكر) وراو حتى النهاية، وكذلك في الأميرة تنتظر (١٩٦٩) حيث يدور الحوار (عدا الوصيفات) بين الأميرة، والسمندل والترندل، ثم يغير عبد الصبور هذا العدد المحدود داخل المشهد أو المسرحية كلها، ويدخل إلى الحوار متعدد الأطراف ويتخلص من هذا التأثير القصيدى في "ليلى والمجنون"، "وبعد أن يموت الملك" بعد أن تطورت الرؤية الدرامية وتحررت من تأثيرات القصيدة بشكل ملحوظ.

ولكن عبد الصبور يظل محتفظا بالمونولوج الطويل خلال مسرحه كله. وهذا في ظنى تأثير قصيدى لم يستطع عبد الصبور التخلص منه، لذلك نراه متخذًا حيلا تقنية تبرر هذه الأحاديث الطويلة، كما في حديث الحلاج عن نفسه (٥٧٥ – ٥٨١) وحديث عامل التذاكر عن نفسه والمتكرر كثيرا داخل المسرحية، وأحاديث الأميرة وحديث القرندل للأميرة، ونراه متحققا في شكل قصيدة طويلة جدا على لسان "سعيد" الشاعر (ص٨٠٢– ٨٠٤) في "ليلى والمجنون" وفى تذكاراته الطويلة، ونجده في حوارات الملكة والشاعر الكثيرة والمتعددة في مسرحيته الأخيرة "بعد أن يموت الملك".

(٣) المأساة والإيمان بالكلمة :

كتب صلاح عبد الصبور مسرحياته الخمس في شكل "المأساة" التى نوع فيها، فأعطى كل مسرحية تشكيلا خاصا يختلف عن غيره، ولكنه يصنف – في النهاية – تحت المأساة – الكوميديا السوداء في مسافر ليل فهى جوهر المأساة. وسوف نعرض لها بالتفصيل بعد قليل.

لذلك يجب أن نعالج مسرح عبد الصبور كله كوحدة متكاملة، أخذت تدرجا تاريخيًا، أعطى لكل مسرحية خصوصيتها، أى أننا لابد أن نبحث عن الصيغة التكوينية العامة التى تقوم عليها بنية المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور لنرى تواصل تيماته وطرق تشكيله. كما ألمحنا إلى ذلك من قبل عند معالجة مسرح شوقى بخاصة.

ولاشك في أنه يقدم المأساة، سواء في شكلها الأرسطى أو غير الأرسطى. فهو يقدم "مأساة الإنسان" حين يتعرض للظلم أو القهر أو الخداع أو اليأس نتيجة الخطأ في موقفه تجاه الطرف الآخر (الذى يصارعه في النص أو في الواقع)، مما جعل نهاية المأساة مفجعة، بقتل البطل، أو موته، أو استسلامه، وبذلك ينتصر "الشر" على الخطأ، مما جعل "الانتظار" ضرورة لتخلص الشخصية من هذا الوضع "الظلم" الأمر الذى يتطلب "مخلصا" يأتى عن طريق "الحلم" أو "النبوءة "، وتتشكل هذه العلاقة في بنية تحتية في مسرحه، تكشف عنها، بنية رمزية تتكرر تيمتها طوال أعماله وتظهر على سطح النص ويمكن الحديث عنها بسهولة.

فقد جعل الطرف "القوى" موازيا "للسيف"، و"القوة"، والفعل (كما جعلهما من صفات المخلص الآتى والمنتظر) وجعل الكلمة، "الصوت"، "الصمت"، "الرضا" بالواقع في الطرف (الضعيف) الآخر، مما يجعل الصراع محسوما لصالح "السيف" "القوة"، أو "الظلم" إلا إذا تذرعت "الكلمة بالقوة"، وحمل "صاحب الكلمة سيفه العادل الحكيم".

لذا يأتى الطفل كرمز للمستقبل وللخلاص، وأملا في تحقيق التغيير، كما يتوازى "الخلاص" مع الخروج، فقد تخلص الحلاج من الصمت بالخروج إلى الناس، وتخلصت

الأميرة من العجز، حين تركت الكوخ، وتوجهت إلى قصر والدها، وتخلصت "الملكة" من العجز والعقم وتخلص "الشاعر" من تفاهته ومسخه، حين أنجبا "طفلا" وبعد خروجهما من قصر الملك العقيم إلى الطبيعة الطلقة، وعادا بعد الإنجاب إلى القصر ليؤسسا "بالطفل" "الشباب" أسسا جديدة لقصر الملك.

ويقف "القتل" و "الموت" في الطرف الثانى من "المأساة" — عنده — فقد قتل "الحلاج" وعبده الراكب ظلما، لبعدهما عن القوة واقتصارهما على "الكلمة" أو "الصمت" وقتل السندل لأنه مغتصب، بينما "مات" الملك "عاجزا" بعد أن مات موتا معنويا. وفى الوقت نفسه كان الشروع في القتل في "ليلى والمجنون" مكملا لدائرة القتل والموت في مأساة عبد الصبور، وهى سمة فنية تزخر بها كل الكلاسيكيات المأساوية التى أصبحت نبع المأساة في كل العصور، والتى حافظ عليها عبد الصبور في مسرحه، ولكن القتل والدم والموت وهى علامات مأساوية ليس جوهر المأساة وإنما هى أحد ملامحها، إذ "ليس من الضرورى في شيء أن يكون ثمة دم وقتل في المأساة، إذ يكفى أن يكون الفعل فيها عظيما والأشخاص بطوليين، والمشاعر مستثارة، وأن يكون تأثيرها في ذلك الحزن الجليل الذى هو جوهر المتعة في المأساة، وقد نجح عبد الصبور في تقديم الحزن الجليل، بدرجات متفاوتة تراوحت بين التعاطف، والخوف، والتشفى، والحزن كقيمة أساسية في المأساة والقصيدة عكسها شعره.

وهنا تقف ثنائية "الموت القتل × الميلاد" لتقيم جدلا حقيقيا في مسرح عبد الصبور، حيث يتولد الشيء من نقيضه داخل الحركة الدرامية، وتفصح هذه الثنائية عن نوع الشخصيات المأساوية إنها شخصيات تساهم في صنع الحياة (وإن ماتت) وتساهم في صنع الموت (بالفعل أو بالصمت)، حيث تقف الشخصيات الرئيسية، على هذا المحك، بينما تتوارى بقية الشخصيات وتقوم بدور المتفرج "كالعامة" في الحلاج، و"الراوى" في مسافر ليل و"الوصيفات" في الأميرة تنتظر، و"الحاشية" في بعد أن يموت الملك" ويكشف محك "الموت×الميلاد" أن الحل رهين الواقع، وأن الحلم والمستقبل ابنان لما نعايشه وهى مقولة لخصها عبد الصبور على لسان سعيد الشاعر (الموازى له رمزيا) في قوله في (ليلى والمجنون):

سعيد — بل أنوى أن أحياها مثل حياتى السابقة
مثل حياتى للحرية والعدل
مثل حياتى للحلم
حلم لا أقدر أن أتملكه، ولكنى أقدر أن أتمناه

لذلك تميزت الشخصية النسائية في مسرح عبد الصبور بطلب الطفل فالأميرة تطلب من السندل (وعلى لسانه):

أمطر في بطنى (طفلا)
(ج٢، ص٤٢١)

وليلى تخاطب الشاعر الحالم الشقى في "ليلى والمجنون"
سعيد — حقا يا ليلى تدرين شقائى
ليلى — وأقدسه وأباركه يا حبى
وسأحمله في صدرى (طفلا) منك
(ج٢ ص ٧٦١- ٧٦٢)

وعلى لسان الملكة يتكرر الطلب، طلب الطفل من الحبيب والشاعر في "بعد أن يموت الملك" بعد أن تسبق بالطلب من المؤرخ:

الملكة:

هل تكتب سطرا من تاريخك في جسمي يا سيد.

حتى أصنع من حروفه (طفلا)

ويجيب الشاعر على الملكة حين تطلب منه الطفل، بعجز الكلمة وفعل الفعل:

الشاعر :

كلماتي – يا مولاتي – لا تصنع (طفلا)

(ج٢ ص٣٢٩)

لذلك لخصت الملكة حل الثنائية (الكلمة × الفعل) (العجز ×الطفل) في قولها:

يعطيني (طفلي) من يعرف كيف (يقاتل بالمزمار)، (ويغني بالسيف)

(ج٢ ص٣٨٨)

ونلاحظ أن عبد الصبور قد وحد رموزه في المقولة الأخيرة على لسان الملكة بالموازاة بين القتال / والغناء، والكلمات/ والطفل بين الحاضر/ والمستقبل، وترتبط هذه الثنائية بشخصية الشاعر والحالم أحيانا بالعاجز في كل مسرحه.

أما شخصية الشاعر فهى دائما في حالة تردد وانتظار، واستلاب، لذلك كان الانتظار والحلم تيمة رئيسية في وجهاتهم نحو المستقبل، ولم تحل هذه الثغرة في فكر الشعراء، إلا في المسرحية الأخيرة التى توجت الكلمة الصادقة بالطفل والفعل، فالكلمة قد تفعل بعيدا عن اليأس والعجز.

(٤) المأساة والتقنية:

وتتواصل تقنيات المسرح عند عبد الصبور، فتكرر – أحيانا – ويكمل بعضها بعضا، ولكن يظل مسرحه وحدة واحدة، فلدى عبد الصبور ولع بتحريك "المجموعات" على المسرح في أشكال مختلفة "جماعة الصوفية والعامة، الفلاح والتاجر والواعظ" في "الحلاج" واتخاذ رمز الجماعة في "الراوى" الواقف بين جمهور الصالة والممثلين في "مسافر ليل" والوصيفات في "الأميرة تنتظر" ، والروايات والحاشية في "بعد أن يموت الملك". ويلاحظ أنه يبدأ دائما بمشهد هذه المجموعات، ثم يستل منها خيطا دراميا، يركز فيه الحوار بين الشخصيات الرئيسية التى عادة ما تكون اثنتين ثم يضاف إليهما ثالث لتغيير نغمة الحوار وتطوير الصراع.

كما أنه يكرر تيمة التمثيل داخل النص (أو التمثيلية داخل التمثيلية) وقد تدرجت من مجرد مشهد من وصيفات الأميرة لحكاية قديمة، إلى أن وصلت لتشكيل بنية مسرحية كاملة في ليلى والمجنون، حيث يركز عبد الصبور بنية النص القديم (مجنون ليلى – لشوقى) مع بنية الواقع الفنى في "**ليلى والمجنون**" لنشهد نهاية مختلفة للبطلة "ليلى" والبطل "المجنون" بتغيير **الظروف النفسية والاجتماعية حولهما، وهى معارضة** ذكية، حول فيها "ليلى" إلى "عصرية" **واعية تعطى نفسها لمن يتزوجها**، في وقت هى فيه ضحية الواقع

المحيط كما كانت "ليلى" ضحية التقاليد "البدوية" البالية، وتحول قيس الضعيف إلى شاعر مأزوم سياسيا ونفسيا واجتماعيا ليدافع عن ليلاه، كما دافع عن جماعته ضد شبهة بوليسية في زميلهم القديم.

ويكرر عبد الصبور، التيمة "التمثيلية" بصورة مختلفة، في مشهد "الطفل الوهمي" بين الملك والملكة، حتى إننا نستطيع أن نقارن بين الحزن الشديد والعجز، وبين الرغبة القاتلة التى حولت الملك إلى مجنون وعاجز وقربته من الموت السريع.

كذلك يكرر عبد الصبور مشهد المحاكمة والتقاضي في "الحلاج" و"مسافر ليلى"، و"بعد أن يموت الملك" فالأولى بشرية سلطوية صادرت على المتهم، والثانية تاريخية تجريدية تكشف البعد التاريخي للظلم والضعف، والثالثة إلهية يتقاضى فيها الآلهة ونرى محاكمة سريعة، يحاكم فيها القرندل "العدل والشعب" السندل "المغتصب" ويقتله، ثم نرى مشهد محاكمة "ضمنية" لم نرها عندما يخبرنا أنه سعيد بالسجن بعد أن شرع في قتل زميله القديم.

ويدخل في هذا تجاوب النصوص فيما بينها، سواء بين القصيدة والمسرحية كما ذكرنا في البداية، وبين نصوص المسرح نفسها، حيث تتجاوب بعض الأساليب والتعبيرات وتتكرر على لسان الشخصيات المتشابهة، ومرد ذلك – بالطبع – إلى وحدة الرؤية والأداة في مسرحه، وثبات بعض الأسس والعناصر الدوامية في ذهنه حتى أصبحت أدوات ثابتة، وقد أشرنا إلى تيمة "طلب الطفل"، وتيمة "الشاعر اليائس" و "الكلمة الفعل"، وتكرار حوادث "القتل والموت".

ويساعدنا كل ذلك بالطبع في فهم هذه الصيغة التكوينية ذات التيمات، والنظم والتقنيات المتكررة التى تفصح عن نفسها – وفى النهاية – وفى ثنائية (العجز × الفعل) وهى ثنائية غير ثابتة لدى عبد الصبور، فهى تتغير بتغير الظروف وتغير أطراف الصراع، ويتحول كلاهما إلى الآخر في حركة جدلية، تفصح عن النمو الدرامى الذى تدرج فيه "عبد الصبور" حتى اكتملت رؤيته وصيغته التكوينية في "بعد أن يموت الملك" التى امتلكت كل الخصائص المميزة لمسرح عبد الصبور الشعرى.

(٥) المأساة والواقع:

وحينما نسأل مسرح عبد الصبور: ما وظيفتك؟ وما وظيفة هذه التيمات والتقنيات والأشكال المأساوية؟ يجيب عبد الصبور منذ أول عمل له: "وقد أعيدت صياغة أحداث التاريخ ..." بهدف الوصول إلى صيغة مسرحية تعبر عما يعايشه الشاعر وغيره من المعاصرين له، من كتاب يريدون إعادة صياغة الواقع لأنهم "يؤمنون أن الكلمة سلاح أصيل من أسلحة المعركة، ليست حلية مستعارة أو زينة مزيفة، وأن الشاعر حين يقول كلمته مليئة برموزها، وعمقها وفرديتها فهو يغنى التجربة الإنسانية لأمته، ويفتح براعم إدراكها للحق والخير والجمال، وتلك هى أصول كل نظرة عادلة تحاول إصلاح المجتمع ...".

لذلك يمكن أن نرصد العلاقة بين إنتاج عبد الصبور المسرحى وظروف واقعه الاجتماعى، فقد بدأ بطرح عذاب الحلاج وهو الموازى الرمزى "لعذاب المفكرين في معظم

المجتمعات، وحيرتهم بين السيف والكلمة". وقد أنتج هذا النص في ظروف ارتبطت بتغيير المجتمع والتى توقفت عام (١٩٦٧) نتيجة للعدوان والاحتلال.

ونلاحظ أن عبد الصبور (١٩٦٩) حين أنتج المسرحيتين من الفصل الواحد (أو القصيرة) قد جرد "مسافر ليل" وجعلها رمزا لأنماط إنسانية عامة. وعاد في الثانية إلى التراث الشعبى، وهما وسيلتا لمس المجتمع عن (بعد) ولقد شبع المسرحين بأجواء، الاغتصاب (الملك – الروح) وأدان في الأولى الصمت والضعف، وحث في الثانية على "قتل المغتصب" وإنقاذ الأميرة وهى موازاة رمزية للحل الذى يقترحه لتحرير الأرض والإنسان والحوار (للإنسان) والقتل (للعدوان) والحرية (للأرض).

ثم عاد في بدايات (١٩٧٠) ونشر "ليلى والمجنون" وباشر في خطابه، وبعد عن الرمز والتجريد، وعاد فيها إلى الفترة التى تسبق يوليو (١٩٥٢) مباشرة، وأدان فيها كبت الحريات والتسلط والخيانة، وأشار إلى الحل في النبى (الجديد، المنتظر) الذى يحمل سيفا ويقاتل، وبذلك أكمل فكرة تحرير الأرض في "الأمير تنتظر".

أما عام (١٩٧٢) فقد أخرج مسرحياته، ومصر تحضر للقضاء على المحتل، لذلك أولد "الملكة" شابا في العشرين وأولد الشاعر "الفعل والخلق" إيذانا بالتحام الكلمة المقدسة بالفعل الشريف في طريق النصر.

قصيدة شنق زهران نمونج سابق للحلاج :

هناك أعمال درامية كثيرة في شعر صلاح عبد الصبور، مثل قصائد المذكرات وقصائد الحوار والحكاية. ولكن قصيدة "شنق زهران" متميزة عن غيرها، لأنها تختزل ملامح درامية كثيرة، إلى جانب امتلاكها تشابهًا واضحًا في مسرحيته الأولى "مأساة الحلاج".

فمنذ اللحظة الأولى نجد تشابها بين بداية "شنق زهران" وبين "مأساة الحلاج" في مشهد الصلب على عود المشنقة في الأولى وعلى الصليب في الثانية، ونجد في العملين "تدلى رأس الحلاج، بعد محن، وبعد محاكمة صورية، وهنا يتوازى البدء بتدلى الرأس في العملين مع الحكم المسبق بإعدام زهران والحلاج. ويتوحد "الظلم" بين "المزارع" و"المتصوف" من ناحية وبين "الاحتلال" و"حكم السلاطين" من الناحية المقابلة، إنهما شهيدان.

والشهادة التى توصف دائما بالنور، تجد تجسيدها في تصوير زهران في صورة "الضياء" مثلما صور الحلاج من قبل بالنور.

ونجد المشهد الثانى الخاص بالحكاية عن زهران، أصله وتاريخه، متوازيا مع المونولوج الطويل الذى ألقاه الحلاج أمام المحكمة حين طلب منه القاضى أن يتحدث عن نفسه.

وهو المونولوج الذى يبدأ بقوله :

أنا رجل من غمار الموالى
كريم الأرومة والمنبت
فلا نسبى ينتمى للسماء
ولا رفعتنى لها مهنتى

كما نجد مرور زهران بالسوق ورؤيته الظلم، يتوازى مع مرور الحلاج بين الناس في الأسواق والساحات، ليذكرهم بظلم السلطان.

كما نجد النصين – بعد مشهد السوق أو الميدان – مشهد القبض على الحلاج وتقديمه للمحاكمة، ومشهد شنق زهران. ويتوازى وصف المحاكمة والمشانق والقضاة (بالنطع) و(الغيلان) و(أعداء الحياة) في شنق زهران. يشهد محاكمة الحلاج الصورية وفق هوى السلطان، والمتمثل في أمره بإعدامه في رسالته إلى القضاة في مأساة الحلاج.

كما أن تعليق صلاح عبد الصبور في شنق زهران:

"قريتي من يومها لم تأتدم إلا الدموع".

يتوازى مع ندم الجماعة التى شهدت بكفر الحلاج، في قولهم:

"أنا أحببناه، فقتلناه".

وندرك التشابه بين وصف عيني زهران (بالحياة) في ختام القصيدة وبين وصفي عيني الحلاج: "ناشتان أو سكرانتان" والمعنيان يدلان على استمرار الحياة في بداية المسرحية.

ومن خلال هذا التوازى بين القصيدة (السابقة) والمسرحية (اللاحقة) ندرك أن القصيدة كانت تمهيدا للمسرحية. وواضح من تحليلنا السابق: أن بناء القصيدة بناء درامى، يختزل تقنية عبد الصبور في القصيد الدرامى والشعرى – وخصوصا في مأساة الحلاج.

وسوف نرى هذه التقنية الدرامية بشكل أكثر وضوحا في الجزئية التالية. لغة الدراما في "مسافر ليل"، وجماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور.

ويهمنا هنا أن نحلل قصيدة "شنق زهران" من خلال كونها قصيدة درامية لتتضح العلاقة بالتفاصيل التحليلية. ونورد نص القصيدة يليها التحليل.

قصيدة "شنق زهران"

وثوى في جبهة الأرض الضياء
ومشى الحزن إلى الأكواخ، تنين له ألف ذراع
كل دهليز ذراع
من أذان الظهر حتى الليل ... ياالله
في نصف نهار
كل هذى المحن الصماء في نصف نهار
مذ تدلى رأس زهران الوديع

°°°

كان زهران غلاما
أمه سمراء، والأب مولد
وبعينيه وسامة
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبوزيد سلامة
ممسكا سيفا وتحت الوشم نبش كالكتابة
اسم قرية
"دنشواى"
شب زهران قويا

ونقيا
يطأ الأرض خفيفا
وأليفا
كان ضاحكا ولوعا بالغناء
وسماع الشعر في ليل الشتاء
ونمت في قلب زهران، زهيرة
ساقها خضراء من ماء الحياة
تاجها أحمر كالنار التى تصنع قبلة
حينما مر بظهر السوق يوما
ذات يوم ...
مر زهران بظهر السوق يوما
واشترى شالا منمنم
ومشى يختال عجبا، مثل تركى معمم
ويجيل الطرف ... ما أحلى الشباب
عندما يصنع حبا
عندما يجهد أن يصطاد قلبا
...
كان ياما كان أن زفت لزهران جميلة
كان ياما كان أن أنجب زهران غلاما ... وغلاما
كان ياما كان أن مرت لياليه الطويلة
ونمت في قلب زهران شجيرة
ساقها سوداء من طين الحياة
فرعها أحمر كالنار التى تحرق حقلا
عندما مر بظهر السوق يوما
ذات يوم ....
مر زهران بظهر السوق يوما
ورأى النار التى تحرق طفلا
ورأى النار التى تصرع طفلا
كان زهران صديقا للحياة
ورأى النيران تجتاح الحياة
مد زهران إلى الأنجم كفا
ودعا يسأل لطفا
ربما .. سورة حقد في الدماء
ربما استعدى على النار السماء
...
وضع النطع على السكة والغيلان جاءوا
وأتى السياف مسرورًا وأعداء الحياة
صنعوا الموت لأحباب الحياة
وتدلى رأس زهران الوديع

قريتي من يومها لم تأتدم إلا الدموع
قريتي من يومها تأوي إلى الركن الصديع
قريتي من يومها تخشى الحياة
كان زهران صديقا للحياة
مات زهران وعيناه حياه
فلماذا قريتي تخشى الحياة ...؟!

(٢)

تقوم قصيدة "شنق زهران" على ثنائية ضدية، تمثل محور الصراع داخل الحكاية/القصيدة، وتبدأ الثنائية من المولد (أمه سمراء) مصرية (وأبوه مولد) أو مخلط من طرفين أحدهما مصرى والآخر غير مصرى، ومن ثنائية المولد كانت ثنائية الحياة التى تحمل صراعا بين صفات "زهران" الرجل، القوى، النقى، الخفيف، الأليف، الضحاك، الولوع بالغناء، سماع الشعر في ليل الشتاء والذى كان قلبه زهيرة، وبين "الواقع" "المر" الذى انتشرت فيه "الغيلان" وجاء فيه أعداء الحياة، ليصنعوا الموت لأحباب الحياة، وزهران واحد من أهل دنشواى يحبون الحياة، فقد :

كان زهران صديقا للحياة.
رأى النيران تجتاح الحياة

ولا يقف عبد الصبور عند ثنائية حب الحياة وموت الحياة (زهران ×العدو) بل يتخذ من هذا التناقض مفسرا لبداية القصيدة، التى تبدأ بمشهد الشنق، مثلما بدأت مسرحيته الأولى "مأساة الحلاج" حيث تبدأ من النهاية : في قوله :

وثوى في جبهة الأرض الضياء ... مذ تدلى رأس زهران الوديع

وهى مصادرة تحمل تقنية يونانية وهى "القدرية" التى تحكم مسبقا بالموت على "زهران" ثم تترك للراوى قص الحكاية حتى تنتهى بما بدأت به، حيث يتم القضاء رغم كل شيء.

وهو من بداية القصيدة يرسم ملامح "البطل الشعبى" مستخدما التراث الشعبى من حيث الملامح الفيزيائية التى تؤكد الملامح النفسية التى أشرنا إليها في المقطع السابق، وهى الملامح التى يرسمها دقاق الوشم على صدر وذراع وصدغ البطل مثله مثل أهل القرية المصرية في عصره.

ولهذا يبدأ بعد جملته القدرية الصادرة في رسم شخصية البطل رسما يختزل فيه نموذج الرجولة والبطولة الشعبية لدى المصريين، مما يجعل الملامح الخارجية رموزا على الداخل النفسى والخارجي والاجتماعى الشعبى. وهنا يبدأ التصوير و(الوصف) بالفعل (كان) والذى سيتكرر بصيغة شعبية في المقطع التالى له في صيغة (كان ياما كان) ليعطى في الحالتين الإحساس بالماضى والماضى التراثى الشعبى في أن ... ففى الوصف يقول:

كان زهران غلاما
أمه سمراء والأب مولد
وبعينيه وسامة
وعلى الصدغ حمامة

وعلى الزند أبوزيد سلامة
ممسكا سيفا، وتحت الوشم نبش كالكتابة
اسم قرية
"دنشواي"

ونلاحظ التقابل القائم بين "أبوزيد" ممسكا سيفا كوسيلة للحرب والدفاع، وبين السياف الذى عبر عنه "بالسياف مسرور" وهو السَّيَّاف الذى كان يقتل النساء بأمر من "شهريار" في ألف ليلة وليلة، كل مساء، وهو تقابل يكشف عن توظيف التراث الشعبي – بوجه خاص في ألف ليلة وليلة – مع استخدام مهم لتقنية الحكي الشعبي، "كان ياما كان" ... التى يكررها ثلاث مرات لتخلص حياة زهران في ثلاث جمل ، يقول فيها:

كان ياما كان أن زفت لزهران جميلة
كان ياما كان أن أنجب زهران غلاما ... وغلاما
كان ياما كان أن مرت لياليه الطويلة

ثم يختتم "صلاح عبد الصبور" هذا المقطع بعبارة تناقض مثيلها في بداية القصيدة، حيث تسود ساق الشجيرة بعد أن كانت خضراء إيذانا بقرب نهاية البطل وتصبح الصورة الشعرية هنا إشارة دلالية "منذرة" و"محذرة" على المستوى الدرامي".

ففى البداية يقول:
ونمت في قلب زهران ، زهيرة
ساقها خضراء من ماء الحياة
تاجها أحمر كالنار التى تصنع قبلة
حينما مر بظهر السوق يوما

وفى النهاية يقول:
ونمت في قلب زهران شجيرة
ساقها سوداء من طين الحياة
فرعها أحمر كالنار التى تحرق حقلا
عندما مر بظهر السوق يوما

وهنا يستخدم عبد الصبور التكرار بالحذف والإضافة حيث يكرر الصيغة الأسلوبية بما يناقضها ليبين انقلاب الحال من خير إلى شر كما يشير أرسطو في فن الشعر.

والتضاد الثنائي واضح من لون الساق (خضراء × سوداء) ومن نوع النار (التى تصنع قبلة × التى تحرق حقلا / التى تصرع طفلا) ومن إضافة (ماء) إلى الحياة × ثم إضافة (طين) إلى الحياة وكلاهما يتم في "السوق" رمز "الحياة" في "القصيدة".

ويتضح من المقطعين السابقين تبدل لون الحياة من الشفاف إلى القاتم دلالة على اسوداد النهاية "شنق زهران" وهو تجل آخر للمأساة، يساعد على تصاعد الأزمة، ويقرب من دروج الحدث الدرامي، لذلك حاول زهران حماية الحياة لكنه لم يجد شيئا فاتجه إلى السماء ليطفئ النار الشريرة القاتلة، لكن السماء تركت "القدر" ينفذ وعده لذلك تأتى عبارة الشاعر تحمل دلالة الشك بكلمة (ربما) في بداية السطر الشعري.

ربما استعدى على النار السماء

لكنها في الوقت نفسه تترك البطل للموت — للنار الحارقة، وهى النار التى قتلت زهران، نموذج الخير والحياة كما أحرقت الحقل، وقتلت الطفل أو تستطيع بلهيبها أن تفعل ذلك، لتقضى على رمز الخصب ورمز البراءة. وهنا يكمل صلاح عبد الصبور المأساة بآخر تناقض، بين (المقتول))(وعينه حياة) والقرية التى تخشى الحياة ليزكى "الأمل" من جديد في عيون وقلوب قريته ولهذا ينهى قصيدته بهذا السؤال:

مات زهران وعيناه حياة

فلماذا قريتى تخشى الحياة ؟!

وهذا التناقض الأخير يلخص القرية/الوطن. حال الخوف من الحياة القاتلة، والرغبة فيها. وهو يصور لهم النموذج الحريص على الحياة رغم موته، فكيف يخاف الأحياء الموت؟!

(٣)

ولا تقف "الدرامية" عند الثنائية الضدية، بين (الموت× الحياة) ولا تقف عند (حب الحياة × الخوف من الحياة) أو عند (المولد/ الطفولة × الشنق) لأنها تخرج من المستوى الدلالى إلى مستويات أخرى، فنراها في: الوزن والقافية والصورة الشعرية، في بعض المستويات الصوتية كالتكرار الصوتى والنغم الخاص بالبنية الصرفية للعبارة، كما نجدها في التصاعد الدرامى للمشهد.

وهذه تجليات متعددة للدرامية داخل النص، تنبع من رؤية العالم، ومن التجربة الشعرية الخاصة لهذا النص في سياقها مع النصوص الدرامية الأخرى عند صلاح عبد الصبور، ومعطيةً بعدا رمزيا بنقل القصيدة من الدلالى المجازى، إلى الرمز الإيحائى ومن كثافة المجازى إلى رحابة الرمزى.

وعندما نتتبع هذه الثنائيات لنستخرج الدراما نجد توازيا بين رؤية العالم على هذا النحو، وبين طرق تصوير هذه الرؤية، وقد تمكن عبد الصبور من صياغة وتشكيل هذه الثنائية على النحو التالى.

في البنية الموسيقية للقصيدة استسلم للدراما، ولم يلتزم بعدد محدد من تفعيلة "فاعلاتن" في كل سطر، بل كان يطول السطر أو يقصر وفق دواع درامية. حيث يبدأ بتكرار التفعيلة ثلاث مرات في السطر الأول، لأن الجملة تمت في كلام يحسن السكوت عليه، ثم استغرق السطر الثانى خمس تفعيلات، حتى يتم وصف الحزن، ثم يعود إلى تفعيلتين ليقرر جملة قصيرة واحدة وهكذا يساوى عبد الصبور بين الجملة / الدالة وبين التفعيلة وعددها. حتى إنه في بعض

الأسطر يقف عند تفعيلة واحدة تستغرق وصفا في كلمة (نقيا — وأليفا) أو في تحديد الزمن (ذات يوم) أو علم (دنشواى).

ثم نراه يكثر من التفعيلات في السطر مع طول النفس ومع رغبته في استكمال مشهد من الحكى، لكنه لا يزيد على خمس تفعيلات، هى أطول نفس في سطر شعرى داخل هذه القصيدة، وهذا التوزيع العددى يراوح بين هدوء الوصف في التفعيلة الواحدة. وبين احتدام

التصوير في التفعيلات الكثيرة بصرف النظر عن تشكيل المقطع الشعرى أو المشهد الدرامى كوحدة متصلة.

كذلك لا يقف عبد الصبور عند قافية واحدة، أو روى واحد، فهو دائم التنويع، حيث يبدأ الروى بهمزة ثم يراوح بين العين والراء والهاء في المقطع الأول. على سبيل المثال ويعنى هذا تساوقا بين حقيقة القول وبين الشكل الموسيقى، بحيث يستغنى الشاعر عن حسه التزيينى. ويصبح الروى تلقائيا. وبذلك تساعد موسيقاه في تشكيل الدلالة، دون أن يقصد الروى لذاته حتى يتفق مع ما قبله.

وكذلك يصنع بالقافية، قافية (الضياء) غير (الوديع) بلاشك وهنا لا تجلب القافية، بل تنشأ صوتيات خاصة بالسطر، وبالمقطع ثم بالقصيدة، لا تعتمد على فكرة القافية القديمة (ما بعد آخر ساكن) بل هى تقفية خاصة بكل سطر. وبذلك تساهم حرية الروى والقافية في التنويع المستمر للأصوات بين لين، ومهموس، ومجهور ... إلخ، وهذا التنوع يعطى حركة، تساهم في تشكيل دراما القصيدة على المستوى الصوتى حيث يتم التحاور بين الأصوات والصراع أيضا.

ومن هنا سهل على عبد الصبور التسكين في الروى، كما سهل عليه تشكيل إيقاع خاص لكل مشهد، فعلى سبيل المثال في المقطع (كان زهران — الكتابة) ينوع بين الإطلاق (غلاما) والتسكين (مولد — حمامة) في الروى. ثم يصنع تقفية خاصة يوشيها بتناغم صوتى نابع من تكرار حرف الميم والزاى والسين مثلا، فيعوض انتقاص النغم المتكرر في القافية والروى بتناغم صوتى وصرفى بين الكلمات، فالمقطع يقول:

كان زهران غلاما
أمه سمراء والأب مولد
وبعينيه وسامة

***

وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبوزيد سلامة
ممسكا سيفا، وتحت الوشم نبش كالكتابة

وهو مقطع خاص بوصف البطل، يمثل وحدة دلالية خاصة برسم ملامح البطل الخارجية فأعطاها الشاعر قافية خاصة تكررت في أبياتها وزودها بتناغم خاص.

وهناك ظواهر نغمية وموسيقية أخرى في القصيدة نجدها في ظاهرة التكرار، تكرار بعض الكلمات مثل (عندما كان ياما كان، مر زهران، ورأى النار، ربما، قريتى) في بداية الأسطر الشعرية. وتتكرر بعض الكلمات كثيرا في القصيدة بوجه عام وأكثرها دورانا كلمتا: "الحياة" التى تشكل سياقاتها تناقضا مع مأساة زهران فهو يضيف كلمة الحياة إلى "ماء، طين، صديق، أعداء، أحباب، تخشى، فنجد ماء الحياة، طين الحياة، صديق الحياة، أعداء الحياة، أحباب الحياة، تخشى الحياة، تجتاح الحياة، وهى عبارات دالة على التناقض القائم بين لفظة الحياة والسياق الذى تضاف فيه أو تساق إليه، لأنه يعطى لها عكس دلالتها.

والكلمة الثانية "زهران" وكثرة تكرار زهران لأنه اسم البطل، وصاحب المأساة وفى كل سياق ترتبط بدلالة خاصة، فقد وردت أربع عشرة مرة ارتبطت فى معظمها بلحظة حزينة يمر بها البطل زهران مثل: تدلى رأس زهران، مات زهران، مر زهران، عيناه حياة، صديقا للحياة، رأس زهران الوديع .. إلخ، وكلها سياقات الفرح التى وردت بالقصيدة مثل زفت لزهران جميلة، أنجب زهران غلاما وغلاما، فهى تبالغ فى الحزن، لأنها تربط زهران بمباهج الحياة التى انتهت عند أول بيت فى القصيدة.

وثوى فى جبهة الأرض الضياء

وتكرار زهران فى كل مرة يخلق تراكما دلاليا جديدا يركز على شخصية بطل المأساة ويجعله محورا وبؤرة للصراع.

ويأتى نوع آخر من التكرار يعطى السوق دلالة الحياة، مرتبطة بزهران، وهو تكرار الجملة وهذه المرة تتكرر جملة "مر بظهر السوق يوما" التى تمثل محورا مهما فى القصيدة، لأنها تفصل بين مقاطع القصيدة وحركاتها، وحينما ندرك أننا سوف نستأنف حديثا جديدا فهى جملة تفصل بين "السرد" الأول بمولد ونشأة وصفات زهران، وبين رجولته التى مكنته من شراء الجميلة التى أحبها وتزوجها وأنجب منها غلاما وغلاما.

وفى السياق التالى تفصل هذه الجملة بين الحياة الراغدة ومجئ المأساة فى صورة "النار" التى تحرق حقلا وتصرع طفلا وتميت زهران. لذلك أخذ تعبير السوق بعدا رمزيا جعله يتوازى مع الحياة، ومع الفاصل بين الموت والحياة، ولا يغيب عن الذهن فى هذا السياق الوظيفة الموسيقية لهذا التكرار.

فإذا ما دخلنا إلى رصد ثنائيات ضدية فى زمن القصيدة لنلمح طرفى الصراع الدرامى نجد أن الزمن المسيطر هو الماضى، نتيجة لسيطرة "تقنية" الحكاية وسيطرة السرد الماضوى، ولا يأتى المضارع إلا فى نهاية القصيدة وذلك لأن الشاعر انتهى من وصف الماضى (كان ياما كان) واتجه إلى الآن، إلى القرية لحظة القصيدة.

ونلاحظ أن المضارع حين يأتى فى سياق سرد الماضى، يأتى لوصف حالة زهران فى الماضى أيضا، وفى قوله:

ومشى يختال عجبا، مثل تركى معمم

(ويجيل) الطرف، ما أحلى الشباب

ثم يعلق (المضارع) بالحالة نفسها، وفى سياق الظرفية إذ يكمل الشاعر بقوله:

عندما يصنع حبا.

عندما يجهد أن يصطاد قلبا.

ويحول المضارع إلى الماضى باستخدام أداة النفى "لم" التى تلصق به فتحول زمنه إلى الماضى، حيث يتحول الفعل تأتدم (المضارع) إلى (الماضى) فى:

قريتى من يومها (لم تأتدم) إلا الدموع

ثم يتوالى المضارع فى نهاية القصيدة لوصف حالة القرية الآن:

قريتى من يومها تأوى إلى الركن الصديق

قريتى من يومها تخشى الحياة

فلماذا قريتي تخشى الحياة ؟!

أما بقية زمن القصيدة فهو يحكى عن الماضى بالفعل الماضى على التوالى: ثوى، مشى، كان، شب، نمت، اشترى، زفت، أنجبت، رأى، مد، دعا، استدعى، وضع، أتى، صفع، مات، وتميز الفعل "كان" بوظيفة مركزية ساعدت على الاستئناف، ونقلت في الوقت نفسه حس الماضى في تعبيره المألوف في الحكايات الشعبية، (كان في) أو (كان ياما كان) أو (كان فلان ...).

وتتسم الصورة الشعرية في هذه القصيدة ببساطة التركيب، وقرب المأخذ، فهى لا تحتاج إلى كثير من إعمال الذهن لإدراكها، على المستويين الاستعارى والتشبيهى، والعلاقات اللغوية المتولدة عن الإسناد والإضافة، تعطينا نموذجا لبساطة التعبير والقدرة على التوصيل الشعرى، دون أن يهبط الشاعر بمستواه الشعرى، ودون مباشرة، وذلك لأن مقصده – كما قلنا – أن يقرأ ويسمع شعره أكبر عدد ممكن من الناس، بعيدا عن التعقيد، والغموض، والإلباس.

وتتجلى الدرامية في الصورة الشعرية وهى تشكل الرؤية المأساوية، حيث يكشف المأساة في الصورة الشعرية الأولى القائمة على التناقض الواضح بين جبهة (الأرض × الضياء) وبعدها تتفرع القصيدة، لتصل في نهايتها إلى نفس الدلالة (مات زهران وعيناه حياة).

وبالدرجة نفسها ندرك وضوح التشبيه، البليغ منه (الحزن تنين) والتشبيه المرسل (مثل تركى معمم) وتقوم شبكة من الاستعارات والمجازات المنتشرة في أنحاء القصيدة لتشكل نسقا خاصا من الاستعارة القائمة على الفعل وقد أشرنا إلى هذه الأفعال عند رصد الزمن في القصيدة. كما في (نمت في قلب زهران زهيرة) ، (يصطاد قلبا) ، (مد زهران إلى الأنجم كفا) (استعدى على النار السماء).

ونحس داخل هذه الشبكة قدرة تشكيلية، تستخدم الألوان في رصد طبيعة قلب زهران، الذى يشبهه دائما بالتربة الخصبة، في علاقة لونية بيضاء، خضراء، حمراء، سوداء.

ومن الطريف أن نلاحظ العلاقة الحمراء بين (الدم / النار / الزهرة) وتحول كل الألوان الحمراء إلى (النار) التى بدلا من أن تصنع قنبلة، أو تمد القلب بالدماء، تتحول إلى نار مدمرة قريته بلا هوادة، وهنا يربط الشاعر بين البطل والسماء ليكمل الصورة الشعبية للبطل بواسطة الصورة الشعرية، وهنا يظهر جدل شعرى مع التراث من خلال الصورة الشعرية، وبذلك يعطى للبطل صفات روحية، إذ لابد أن ينتصر بطل الحكاية أو السيرة بقوة خفية، تأتى من السماء أو تخرج من الأرض، وهنا حاول البطل أن تتنزل عليه من السماء في شكل "مطر" يطفىء "النار" وكأن البطل الشعبى وهو يستمطر السماء يقوم بطقس دينى أو يصلى صلاة الاستسقاء.

الهوامش :

(١) فصول، المجلد الثانى، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، حيث اعتمدنا على ببليوجرافيا العدد، التى أعدها حمدى السكوت ومارسدون جونز، في تواريخ النشر والطباعة.

(٢) اعتمدنا على طبعة دار العودة للأعمال الكاملة، المكونة من ثلاثة أجزاء. ونشير بين الأقواس إلى رقم الصفحات ورقم المجلد، انظر: صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، ج١ ج٢، دار العودة بيروت ط١، ١٩٧٢. ج٣ دار العودة ببيروت ط٢ ١٩٧٧.

(٣) جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، مطبوعات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢، ص ١١٥.

(٤) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر ج٣، ص ٢١٧.

(5) Shainer, The Death of tragedy

(٦) كليفورد ليچ، المأساة، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدى، بغداد، ١٩٧٨، ص ١٣.

(٧) تذييل، مأساة الحلاج، ج٣ ص ٦٠٨.

(٨) صلاح عبد الصبور، حتى نقهر الموت، دار الطليعة - بيروت، الطبعة الأولى، مارس ١٩٦٦، ص ٤٥.

(٩) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ج٣، ص٢١٩.

ـــ اعتمد البحث على طبعة الأعمال الكاملة لشعر صلاح عبد الصبور، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

المتعة المسرحية

ميسون علي

لم يحظ مفهوم "المتعة LE PLAISIR" في المسرح بما يستحق من اهتمام في الدراسات النقدية الحديثة، مما دفعنا إلى البحث في هذا المفهوم وتجلياته في التيارات المسرحية المختلفة نظرا لأهميته، وندرة الدراسات حوله.

بداية يمكننا القول إن متعة متفرج المسرح مرتبطة جوهريا بدعاة الإيهام بالواقع عبر المسرح، وبدعاة الإيهام بالمسرح عبر الواقع. وقد وصف عالم النفس النمساوي سيجموند فرويد (1856-1939) S.FREUD متعة المتفرج بأنها إشباع الإحساس بمكونات الأنا المختلفة، عندما تسري من دون أن يمتد ذلك التأثير إلى المنصة. ومن خلالها نستشرف الاسترجاع العفوي للمكبوتات التي هي مصادر للمتعة[1]. ومفهوم المتعة يدخل في صلب العملية المسرحية. فالكاتب المسرحي والمخرج يفترضان نوعية متعة خاصة لكل عمل يقدمانه، ومنها المتعة الجمالية PLAISIR ESTHETIQUE والمتعة الناجمة عن التشويق SUSPENSE. هذا الافتراض يدخل ضمن مفهوم أفق التوقع HORIZON D'ATTENTE الذي يحدد نوعية إنتاج العمل ونوعية الاستقبال، وبناء عليه تتحدد متعة المتفرج. ففي حال تقديم مسرحية من الماضي فإن المخرج يأخذ بعين الاعتبار اختلاف أفق التوقع ونوعية الاستقبال بين زمن كتابة العمل وزمن تقديمه من جديد على الخشبة، وهذا هو أحد عناصر القراءة الجديدة للعمل.

ومتعة المتفرج في المسرح لها طبيعة خاصة. فهي متعة مركبة، لأن المسرح بمقوماته يجمع بين مجالات عدة: اجتماعية وفنية وذهنية، هذا بالإضافة إلى المتعة المرتبطة بكل نوع من الأنواع المسرحية. فالمتعة الناجمة عن متابعة التراجيديا والميلودراما تختلف عن المتعة التي تخلقها الكوميديا وكل ما يقوم على الضحك[2]. هذا، ومن الجدير بالذكر أن الدراسات الحديثة استخدمت مفهومي المتعة واللذة بوصفهما مترادفين أحيانا في الخطاب النقدي. يحاول رولان بارت (1915-1985) R.BARTHES في كتابه "لذة

النص LE PLAISIR DU TEXTE" أن يبحث في المفهومين ويتساءل: ألا تكون اللذة سوى متعة صغيرة؟ والمتعة ألا تكون سوى لذة متطرفة؟ أفلا تكون اللذة سوى متعة أصابها الضعف، لأنها مقبولة ومنحرفة عبر سلسلة من المصالحات؟ ويتعلق على الجواب (نعم أو لا) التاريخ الذي نصادف فيه حداثتنا. فإذا قلتُ إن الفارق بين اللذة والمتعة هو فارق في الدرجة فإني أقول أيضا إن السلام قد عاد إلى التاريخ، وبهذا يكون نص المتعة هو التطور المنطقي والعضوي والتاريخي لنص اللذة، وأما الطليعة فلا تكون أبدا سوى الشكل المتقدم والمتحرر لثقافة الماضي: فاليوم يخرج من البارحة، و"روب جرييه" موجود في "فلوبير" و"سوللير" في "رابليه"، وكل نيكولا دي ستايل موجودة في سنتمترين مربعين من "سيزان"، وأما إذا رأيت على العكس من هذا أن اللذة والمتعة قوتان متوازيتان وأنهما لا تستطيعان أن تلتقيا، وأن ما يوجد بينهما إنما هو أكثر من معركة: إنه انقطاع الإيصال. فحينئذ أحتاج أن أفكر جيدا بأن التاريخ، تاريخنا، ليس ساكنا، ولعله أيضا ليس ذكيا. وأن نص المتعة إنما ينبثق فيه دائما على شكل فضائحي و(أعرج) وأنه دائما أثر لقطيعة، ولا ثبات(وليس لتفتح) وأن الذات في هذا التاريخ ليست سوى (تناقض حي).

هذه الذات التاريخية تعني أنني كائن بين آخرين، وإنها لبعيدة كل البعد عن أن أستطيع هدوءا ما دامت تروم مباشرة أن تتذوق أعمال الماضي، وأن تدعم كل الأعمال الحديثة، متخذة شكل حركة جدلية جميلة في ترتيبها. إنها ذات منغلقة، تتمتع في الوقت نفسه عبر النص بكثافة أناها وسقوطها[3]".

وثمة طريقة قدمها علم النفس للتفريق بين نص اللذة ونص المتعة: "إن اللذة قابلة للوصف، وإن المتعة غير قابلة لذلك، إن المتعة لتدق عن الوصف، ولكنها توصف من داخلها. وإنها لممنوعة، ولكنها تقال بالمشاركة"[4].

يقول الفيلسوف والناقد الفرنسي جاك لاكان بهذا الصدد: "إن ما يجب أن نوليه الاهتمام هو أن المتعة ممنوعة على الذي يتكلم (أي الكاتب) بوصفه متكلما، أو أيضا إن المتعة مما لا يمكن قوله إلا بين السطور..."[5].

أما رولان بارت فيحاول أن يحدد التمايز بين المفهومين فيقول: "لذة النص، أو نص اللذة: إن هذه التعابير لغامضة. ولا توجد كلمة فرنسية تغطي، في الوقت نفسه، اللذة (الرضى) والمتعة (الاضمحلال) وإن اللذة هنا، في النتيجة، لتتسع تارة (ومن غير إخطار) فتحتوي على المتعة"[6].

إن المتعة التي يولّدها الفن، لاينبغي لها أن تكون مفهومة بالإحالة إلى ما يحس به المتفرج. فالشعور يمكن له أن يحس في بعض الحالات وفي نطاق معين بالهلع والقلق في مشاهد التراجيديا، والأمر هنا شبيه بما يحدث في الكوابيس، فليس فيها تحقيق أقل للرغبة. أما مفهوم المتعة، فإنه لا بد من التفكير فيه من وجهة نظر (ميتاسيكلوجية) فإذا أحسسنا ونحن نشاهد عرض "أوديب" بشيء من الهلع فالسبب أن رغبة من رغبات الطفولة المكبوتة لدينا تجد نفسها ممثلة على المسرح. والإحساس بالهلع سببه أن المتفرجين الآن راشدون، وأن عليهم الاحتفاظ بهذه الرغبة مكبوتة، ولكن الإحساس بالمتعة

سببه أن الرغبة مستمرة وأن المتفرجين يشعرون بالسعادة لكونهم نُقلوا مرة ثانية بفضل الفن، إلى حالة الطفولة، التي عادة ما يتخيلونها على أنها فردوسهم. ويرى فرويد أن "الفن ليس وحده الذي يولّد هذه العاطفة: فالإنسان يحس بالسرور كلما مثل الجمال أمام حواسه، وملكة الفهم لديه [...] وفي حالة الفن حيث لا بد على وجه التحديد من عمل الفنان، أي الشكل الجميل، ليحول انتباه الأنا التي هي قوة تعاكس اللذة، وليتيح رفع الكف على هذا النحو والتفريغ"[7].

إذن من خلال ما تقدم يمكننا القول إن هناك عوامل أساسية تسهم في إنشاء عملية المتعة: فهناك العرض المسرحي الذي أشار إليه فرويد بالفن، وهناك طرف آخر هو المتفرج الذي أشار إليه بالإنسان الذي تتوفر لديه ملكة الفهم والقدرة على الإحساس بالجمال، هذا الجمال الذي يُعتبر بدوره عاملا آخر لتوليد متعة، فضلا عن تلك التي تتأتى من العرض (الفن). فلنحاول إذن أن نستشف هذه المتعة الناشئة عن هذه العوامل كلها، وعن تلك التي يمكن أن تنشأ عن كل منها.

المتعة الجمالية (لذة المشاهدة / لذة الجمال) :

كيف يمكن تحديد جمال الصورة المسرحية؟ إن الإجابة عن هذا السؤال لا تخلو من الصعوبة، ومما يزيد الأمر تعقيدا لاختلاف والتضارب في وجهات النظر عن ماهية الجمال في العرض المسرحي، والصورة التي يتبغي أن يأخذها، واختلاف طبيعة العروض المسرحية ومدارسها، ورؤى مقدمي هذه العروض من مخرجين ومؤلفين ومعدين، فضلا عن فريق العرض كله. لكن هذا لا يمنع من أن نحاول أن نتلمس بعض حيثيات هذا الموضوع الذي طالما أثار تساؤلات وطرح إشكاليات عدة، ولسنا هنا بصدد الإجابة عنها بقدر ما نحاول أن نعرض لبعضها فالجمال أمر متغير حسب الأفراد والحقب الزمنية، والحال بوصفه مصطلحاً يقوم على الذاتية والتحول، ولا يخلو من الاعتباطية.

إذا أردنا مقاربة الجمال مقاربة وظائفية نجد أنه بالنسبة إلى ياكُبسُن: "الجمال وظيفة من وظائف اللغة الست الجمالية[8]: ويجعل الخطاب الفني الرسالة تتمحور حول نفسها لأنها هي المهيمنة فيه"[9].

الوظيفة الجمالية طاغية في الخطاب المسرحي؛ لأن كل مسرحية مسكونة بهاجس هو صياغة رسالتها حسب أساليب وطرق وأشكال تكون مغرية ومقنعة، تستطيع كسب متلقيها، والبحث عن الجمال وصورة الفعل المسرحي، ومادام الخطاب اقتراحا جماليا، والجمال رؤية ذاتية موجهة للآخر (المتلقي) فإن الأخير هو الذي يملك حرية قبول رؤية الخطاب الجمالية أو رفضها، وهنا يطرح السؤال نفسه: ما مدى تقبّل المتلقي أو رفضه لهذه الرؤية؟ وربما يتوقف هذا على درجة الإقناع، أو رفضها، فما معنى الإقناع إذن؟

إن الإقناع هو قوة تجانس العلامات المكونة للخطاب المسرحي، أي عندما يكون الخطاب متجانسا مبنى ومعنى، ويستطيع (وظائفيا) أن يفرض جماله وجمالياته مهما كانا مختلفين عن جمالية المتلقي.

إن المشاهد لفرجة ما، يستطيع أن يجد متعة كبيرة وأن يقر بجمالياتها، وإن كان لا يشاطرها الرؤية الجمالية، فمتفرج المسرح الملحمي قد يجد مثلا لذة كبيرة في مشاهدة أثر كلاسيكي. وكذلك فإن عدم توافق الرؤية التي ينطلق منها العرض مع رؤية المتفرج قد لا تحول دون استمتاع الأخير بالعرض المسرحي. وعلى هذا الأساس يمكن أن تصبح الأصناف والأجناس المختلفة للجمال مقبولة مبدئيا، شرط أن تكون بنات خطابات ذات وحدات متجانسة وموظفة توظيفا محكما؛ أي أن يكون اقتراح العرض على المتفرج مقنعا وجميلا[10]. وإن كان هذا الكلام لا يمنع من وجود رأي آخر يرى بأنه مادام الجمال من وجهة نظر سيميولوجية (علاماتية) هو ظاهرة مقترحة من العمل نفسه؛ لذا فهي ليست مقولة تحاول العودة إلى رؤى جمالية تستند إلى الاعتباطية والعفوية.

ولكن رغم هذا وذاك، يبقى الجمال تلك المقولة التي تشكل أحد عوامل المتعة، والمحكومة بالعرض من جهة وبالمتفرج من جهة أخرى، ليظل السؤال معلقا: إلى أي مدى يستطيع عرض مسرحي ما أن يفرض مقولة جمالية ما، وإلى أي مدى يستطيع المتفرج - بالمقابل - أن يجعل من هذا العرض اقتراحا؟

مبدأ المتعة :

أدت ملاحظة فرويد لطفل صغير وهو يقوم بلعبة البكرة (إطلاق البكرة/ استرجاعها) إلى وقوفه على الأصل النفسي للمتعة المسرحية: (حضور الغائب) فالعلاقة قد توجد لتأخذ مكان هدف الرغبة مثلا، وبالتالي يتم إعطاء إشباع متخيل وواقعي معا للحالة[11].

"يتحدث فرويد في هذا السياق عن العلاقة بين الاستيهام[12] FANTASME والعمل الفني ويقيم رابطة من التعبيرية بين الواحد والآخر. حيث تبرز لنا ثلاث فترات: فترة التجربة المعيشة في الطفولة المحرومة من كل دلالة، وفترة الذكرى-الاستيهام، ومهمتها أن تجعل الفترة الأولى مفهومة، وفترة العمل الفني الذي يترجم الاستيهام ويعبّر عنه. وإذا كان الأمر على هذا النحو، فإن فرويد أوجد بالفعل دراسة التكوين النفسي للفن وأهمل نوعية موضوعه.

وما إن يتم إبداع العمل الفني حتى يتيح لاستيهام واحد أو لعدة استيهامات أن تتكون فيه تكونا لاحقا. وكما أن الذكرى - الاستيهام ليست تكرار الماضي بل بديلا أصليا، كذلك العمل الفني لا يترجم الاستيهام: "إن العمل الفني ينوب مناب الاستيهام متيحا له في الوقت نفسه أن يتكون تكونا لاحقاً، والعمل بديل البديل. فليس ثمة إذن ثلاث فترات، بل اثنتان: الأولى حدث ماض ذو طابع انفعالي، والثاني التفريغ في نتاج فني، والمرحلة الوسطى مرحلة الاستيهام، لا شعورية"[13].

لقد بيّن فرويد إذن أن هناك متعة المبدع حين يضع في العمل الفني أو الأدبي هواجسه ومكنونات نفسه، وهناك متعة المتلقي الذي يتعرف في هذه الهواجس على ما يكبته في داخله هو، دون أن يشعر بالخجل منه؛ لأنه ليس صاحب العمل. إن متعة المتفرج في مشاهدة ما هو مكبوت يتجسد على الخشبة يؤدي إلى التخلص من الرغبات المكبوتة؛ لأن المخيف على الخشبة لا يصل إلى هذا التهديد بالخطر. ولا غرو أن يهتم

التحليل النفسي للأدب بالمسرح، فليس من قبيل المصادفة ـ دون شك ـ أن يحتل موضوع السفاح وقتل الأقارب مع كل ما يترتب عنه حيزا كبيرا في المسرح، وترى آن أوبرسفيلد بأن أوديب ما دام ما يعرض له هو السفاح نفسه وقتل الأقارب (الأب) فالعرض المسرحي إذ يعرض المحظورات يضع عن بعد الإرادة الإنسانية المحكومة بالقدر، ويرفع هذا العرض الرقابة الاجتماعية، مما يعطي متعة من خلال رؤية من ينزل بهم العقاب. وبوجود هذا البعد أو المسافة، يصبح الذي نراه يعاقب هو آخر ويولّد التصديق جزءا من متعة المشاهدة، وإن كانت هذه الحالة متخيلة، ولكنها حقيقية. إذ يرى أرسطو (٣٨٤ ـ ٣٢٢ ق.م) أن المصداقية CREDIBILITE في ما يُعرض أمر ضروري، لكي يصدق المتفرج ما يرى ويتم التمثل IDENTIFICATION ولا ننسى أن نوعية التمثل تظل مرتبطة بطبيعة المتلقي: عمره، ثقافته، قدرته على التصديق ونوعية متابعته للعمل. وقد ربط أرسطو المتعة بالتطهير واعتبرها نوعا من الانفعال، فإلى جانب المتعة الجمالية التي ترتبط بالبناء الخيالي الذي تسمح به التراجيديا من خلال تحقيق المحاكاة والإيهام المسرحي ILLUSION هناك المتعة التي تتولد عن عملية التطهير، التطهير بمعنى الانفعال الذي يحرر من المشاعر الضارة[١٤].

ويعتبر أرسطو أن المحاكاة سبب المتعة في المسرح، وأن وجود الجمهور دليل على المتعة التي يشعر بها من يتابع المحاكاة : إن الالتذاذ بالأشياء المحاكية أمر عام للجميع ودليل ذلك ما يقع فعلا: فإننا نلتذ بالنظر إلى الصور الدقيقة البالغة للأشياء، التي نتألم لرؤيتها كأشكال الحيوانات الدنيئة والجثث"[١٥] فالمحاكاة إذن هي أساس كل عمل فني. وقد طرح أرسطو من خلال مفهوم مشابهة الحقيقة على مقتضى الاحتمال والضرورة (الذي يؤدي إلى الإيهام) من خلال ترتيب الحكاية وبنيتها وليس من خلال شكل العرض[١٦].

والإيهام في المسرح لا يتحقق من خلال متابعة حكاية ضمن عرض مسرحي فقط، وإنما هو مشروط بوجود الأعراف المسرحية CONVENTION التي هي نوع من الاتفاق الضمني يسود علاقة التلقي ويفترض تسليم المتفرج بأن ما يراه على الخشبة حقيقي، لأنه يأخذ مظهر الواقع، وبقبول المتفرج بمبدأ الدخول في لعبة الإيهام، وتحقيق هذا الأمر يتعلق بمستوى وعيه وحكمه على ما يراه. فالمتفرج في المسرح حين يتمثل نفسه في الشخصية المعروضة أمامه ينتابه بآن واحد شعوران: شعور بالمتعة من خلال التمثل، وشعور بالراحة والأمان والتطهير لأن الذي يعاني على المنصة هو الآخر، ولا يمسه الأمر فعليا وجسديا.

في المسرح الشرقي الياباني الذي لا يهدف فيه العرض المسرحي إلى التطهير نتساءل: أين تكمن المتعة؟ في عروض مسرح النو NOH يصل الممثل إلى درجة من الإتقان الحركي هو الجوهر الجمالي في الأداء، وعليه أن يقدم الحركات مدروسة في اللحظة نفسها من ناحيتين: الناحية الجمالية(التأثير البصري) وإقناع المشاهد بالمعاناة النفسية. وبلوغ مرحلة "اليوغن " YUGEN هذا المصطلح الذي بلوره زيامي ZEAMI (1363 _ 1443) **الشخصية الرئيسية في تطوير مسرح النو "اليوغن" يعني في كل الترجمات الممكنة،** نوعا من الغموض غير القابل للشرح، والذي على الممثل أن يتوصل إليه عن

طريق التمرين المستمر؛ إذ يربط زيامي بصورة غامضة بين هذا المصطلح ومفهوم الجمال المتكامل الذي ينبع من أسلوب أداء المثل الذي عليه أن يناغم بدقة متناهية بين أدائه الجسدي برموزه المتفق عليها، وسيطرته العقلية على ما يجري بصورة مطلقة. فالمتفرج هنا يتلقى في الوقت نفسه عقليا وعاطفيا؛ أي يتابع دائما اللحظة الجمالية التي تتضمن المواقف الأخلاقية والدينية، والوصول إلى هذه الحالة الجمالية يكون عبر التواصل مع التعبير بكلية الجسد مع الموسيقى والغناء. أما لحظات السكون في عروض الـNOH فهي ممتعة غاية الإمتاع وهذا أحد أسرار المثل الفنية.

إن الرقص والغناء والحركات على المسرح أعمال يقوم بها الجسد وتأتي بينها لحظات من السكون، ولعل أسباب متعة هذه اللحظات التي تأتي دون حركات تعزى إلى القوة الروحية الباطنية للممثل التي تشد انتباه المتفرج بلا انقطاع، فالممثل لا يرخي الشد عندما يوشك الرقص أو الغناء على نهايته، أو عند الفترات المتواصلة بين الحوار والأشكال المختلفة للتمثيل، بل إنه يواصل ذلك بقوة لا تردد فيها. إن هذا الشعور بالقوة الداخلية لا يكشف عن نفسه إلا قليلا، ويعمل على جلب المتعة للمتفرج.

على أنه من غير المرغوب فيه أن يُسمح لهذه القوة الداخلية بأن تظهر للمشاهدين. فلو كانت واضحة فإنها تصبح حركة عادية وليست حركة من حركات فن "النو".

إن الحركات قبل فواصل السكون وبعدها يجب أن ترتبط بالدخول إلى حالة الغفلة، التي يخفي فيها المثل نيته حتى عن نفسه. إن القابلية على تحريك المتفرج تعتمد بهذا على ربط جميع القوى الفنية بعقل واحد[١٧].

أما برتولد بريخت B.BRECHT (١٨٩٨-١٩٥٦) الذي انطلق في نظرية المسرح الملحمي من البحث في الأصول النظرية للمسرح الدرامي الأرسطي، فقد رفض هذا المسرح القائم على المحاكاة والإيهام وطرح بديلا عنه المسرح الملحمي الذي يهدف إلى التعليم والإمتاع. فقد اعتبر أن المتعة هي متعة ذهنية وجمالية، ورأى أنها تشكل أحد أهداف المسرح إلى جانب التعلم والتوعية.

ولتوضيح هذا المفهوم لدى بريخت علينا أن نطرحه من خلال الظرف التاريخي لمعالجة الفكرة. وإذا عدنا إلى بدايات التنظير لهذا الموضوع لدى بريخت نجد أنه في بداية حياته بالعمل الصحفي ناقدا مسرحيا في العشرينيات وفي مقالاته كان يتخذ موقفا واضحا وصارما من الجو المسرحي السائد، سواء من حيث طبيعة النصوص المعروضة وطبيعة الأداء التمثيلي، أو من الجو المسرحي عامة.

وفي مقالة له تعود إلى ذلك الوقت يتساءل بريخت حول الجمهور الموجود في المسرح. لماذا يدخل؟ وما الذي يتلقاه؟ وبماذا يخرج من هذه العروض؟! فإذا راقب الإنسان هذا الجمهور سيشعر أنه كالمنوّم مغناطيسيا، والسبب أنه قبل دخوله إلى صالة المسرح يعلّق على المشجب عقله مع معطفه وقبعته، والسبب في ذلك أيضا أن المؤسسة المسرحية لا تطالبه بشيء من قدراته العقلية؛ لأن المتعة التي يقدمها هذا المسرح هي متعة مطبخية. لذة ذوق آنية تماما لا تخاطب سوى الحس.

وفي منتصف العشرينيات كان بريخت ومن خلال الترجمات عن الإنكليزية والفرنسية قد تعرّف على نمط الحياة الأمريكي، وخاصة أن أمريكا كانت قد قفزت منذ مطلع القرن العشرين يرافقها مذهب فلسفي هو السلوكية BEHAVIORISME إن نمط الحياة الأمريكية لم يمتلك فقط عقل بريخت وفؤاده، إنما أثّر على الجو الثقافي في أوربا وخاصة في ألمانيا. وفي تلك المرحلة أيضا انتقلت من أمريكا إلى أوربا وألمانيا رياضة الملاكمة، وتحولت إلى رياضة شعبية غطت على الرياضات الأخرى. وقد طالب بريخت في تلك المرحلة بأن يكون جو المسرح شبيها بجو قاعة الملاكمة، بمعنى: على المشاهد أن يكون متحررا من كل المواضعات السائدة، وأن يتخذ وضعية شبيهة بمشاهد مباراة الملاكمة؛ أي أن يسمح له بالتدخين وتناول المأكولات والحديث حسب طبيعة العرض والتعليق، لأنه إذا كان المقصود من العرض المسرحي تقديم المتعة فلن يسمح بأن يكون هناك أي عائق بين مرسل المتعة ومتلقيها، أي عائق يشتت هذه المتعة. ولكن عندما نجد مع التبدلات السياسية والفكرية الفنية التي تأثر بها وأثر فيها والتي توجت في المرحلة التعليمية، ونظرا للظرف السياسي القاهر المهدد داخل ألمانيا، نجد أن مفهوم بريخت للمتعة بوصفها وظيفة مسرحية قد تبدل، فطرح في مجموعة من المقالات مفهوم مسرح متعة أم مسرح تعليم؟ أو الصيغة الأخرى للسؤال: مسرح ترفيه أم مسرح تربوي؟ وهنا في حقيقة الأمر، نظرا للظرف السياسي، ولتوجه أجهزة الإعلام للدعاية للنظام النازي القائم، أو مهاجمة المواقف الأخرى للديمقراطية ذات المواقف الإنسانية؛ نظرا لهذا الظرف نجد أن موقفه من مفهوم المتعة قد تبدل ورأى أن دور المسرح في هذا الظرف السياسي يجب أن يكون في المقام الأول أداة سياسية تعليمية، ولكنه لم ينفِ المتعة، وإنما طالب بشكل آخر لها، بمعنى أن على المتعة المتولدة من العرض المسرحي ذي الوظيفة السياسية الواضحة، عليها أن تتأتى من إنتاجية التعلم، بمعنى أن فكر المشاهد الموجه لعواطفه والمتلقي للمدركات الجديدة التي تكشف بصيغة علمية وتعري حقائق هذا المجتمع ستجعل من هذا المتلقي عبر تعلمه إنسانا فعالا، أو في الحد الأدنى إمكانية أو مشروع إنسان فعال[18].

ومن وجهة نظر علم النفس فإن هذه العملية في حد ذاتها ترتبط بمتعة خاصة مغايرة لمتعة ما، نابعة من حالة ترفيهية بحتة، أو للمتعة التي دعاها بريخت "المتعة المطبخية" السريعة الزوال. وخلال مرحلة النضج وتكامل نظرية المسرح الملحمي في انتقالها إلى مرحلتها الأخيرة أي إلى المسرح الجدلي، عاد بريخت سواء في "حوارية شراء النحاس" في نهاية الثلاثينيات أو في "الأورجانون الصغير للمسرح" في منتصف الخمسينيات للتأكيد بشكل صارخ وفي عدة مرات خلال العمل على أهمية المتعة في المسرح، وعلى أن انتفاء المتعة يعني حتما موت المسرح.

إن عودة بريخت في منتصف الخمسينيات إلى هذا الموقف، الذي يبدو ظاهريا مناقضا لموقف الثلاثينيات ينبع من تغير الظرف السياسي والاجتماعي في ألمانيا تحديدا وفي العالم الذي شارك في الحرب العالمية الثانية عامة، ففي مرحلة ما بعد الحرب يرى بريخت أن على المسرح أن يشارك في عملية إعادة البناء عبر توجه جديد ديمقراطي في

جوهره إنساني الهدف، محاولا كل ما في وسعه لكشف الأخطاء التي تعيق تفتّح المجتمع وتطور الإنسان، فقد وصل بريخت في تلك المرحلة إلى تأكيد أن قابلية الإنسان للتفتح في كافة الاتجاهات، ولتفجير طاقاته المبدعة هو هدف التطور الإنساني.

ومن هنا فإن على المادة العلمية النابعة من العرض المسرحي، أن تترافق مع المتعة النابعة من المستوى الأدبي الفكري للنص ومن الجماليات الجديدة للعرض المسرحي، أي أن بريخت رأى أن المتعة تشكل أحد أهداف المسرح إلى جانب التعليم والتوعية واعتبر أن المتعة هي متعة ذهنية وجمالية، وهو لم ينكر ضرورة محاكاة الواقع، لكنه طالب بعلاقة مختلفة مع الواقع لا تكون علاقة مشابهة وتماثل، بل علاقة تسمح بالتعرف، ومن ثم التفسير، والمحاكمة، طالما أن العمل المسرحي هو في النهاية خطاب حول الواقع، ويتم ذلك من خلال تشكيل بنية درامية على الخشبة تطرح علاقات تذكر بالبنى الاجتماعية والسياسية[19].

أما في العروض المسرحية التي تنتمي إلى تيار مسرح العبث THEATRE DE L'ABSURDE الذي بدأ بالصعود بعد الحرب العالمية الثانية وخلال مرحلة موات التيار الوجودي، فالمعروف أن المسرح الوجودي كان محشوا بالمادة الفكرية حتى التخمة، هذه المادة لم تعط للممثل أية إمكانيات إبداعية على صعيد قدراته الخصوصية، بل تحول الممثل وعناصر العرض الأخرى إلى مجرد ناقل للفكر وكانت النصوص المسرحية ضمن هذا التيار عندما تتحول إلى عروض مسرحية تموت على الخشبة.

ضمن تيار مسرح العبث وعبر البنية الجديدة التي لم تتقيد بالقواعد وكسرت الأعراف المسرحية وغاب فيها المنطق عن الحوار والحدث الذي لا يرتبط بصيرورة تاريخية، ضمن هذا التيار عادت إمكانيات الممثل خاصة على صعيد الأداء الحركي MIMIQUE GESTIQUE (تعبيرات الوجه) الإيماء (PANTOMIME) وبعض مكونات العرض لتأخذ حقها كاملا، فالمتعة في هذه العروض متعة بصرية. وقد لجأ صموئيل بيكيت S.BECKETT (١٨٩٦–١٩٤٨) وجملة من ممثلي العبث إلى عنصر قديم قدم التاريخ (زعم بعض المنظرين أنه من ابتداع ممثلي تيار العبث)هذا العنصر هو التهريج الحركي CLOWNERIE و CLOWN هنا بمفهوم شكسبير وليس بمفهوم المسرح المبتذل. أي توليد المتعة باستخدام CLOWNERIE على الصعيد الفني عبر لجوء ممثلي تيار العبث إلى عناصر مسرحية معروفة سابقا وتوظيفها مجددا - على أنقاض تيار الوجودية بهدف التركيز على المتعة البصرية في العرض.

في مسرح القسوة THEATRE DE LA CRUAUTE الذي دعا إليه المسرحي الفرنسي أنطونان آرتو (1948-1896) A.ARTAUD طالب بإعادة الطابع الاحتفالي للمسرح RITUEL THEATRE واعتبر أن العرض المسرحي هو حدث قائم بذاته لا علاقة له بتصوير الواقع، ولا مرجع له في العالم الخارجي، إذ رفض آرتو مبدأ المحاكاة في المسرح مستوحيا نظرته عن المسرح من نموذج الفن في الحضارات الأخرى، لأنه يستحضر العالم ولا يقلده.

وفي عروض "آرتو" يصل المتفرج إلى حالة تتجاوز المتعة، فالعرض يهدف إلى إيصال المتفرج إلى الشعور بالنشوة ومن ثم التطهير، ولكن ليس بالمعنى الأرسطي، إنما هو تطهير أقرب إلى العلاج، أي تطهير بالمعنى الطبي[٢٠].

أما جيرزي جروتوفسكي J.GROTOWSKI (١٩٣٣-١٩٩٩) الذي بلور فكرة آرتو في خلق المسرح الاحتفالي الطقسي عبر أسلوب عمل متكامل وخاصة في المرحلة الثانية من مساره المسرحي، عندما كثف عمله على الممثل فطالبه باكتشاف داخله وذاته للانتقال مما هو معروف إلى ما هو مجهول من خلال ما أسماه الطقس الروحاني ذا الطابع الصوفي. فقد بلور فكرة التدريب TRAINING وحقق الجمع بين السياق الصوفي ومجموعة من التمارين الجسدية وبالتالي صار تدريب الممثل جزءا من تجربة حياتية صوفية. فعروض جروتوفسكي "تقوم على مبدأ القدسية، وتستعير من الطقوس ومن الأشكال المسرحية القديمة، ومن المواكب الدينية شكلها ومضمونها وجوهر العلاقة التي تخلقها لدى المشاهد، وهي حالة من الاستغراق قد تصل إلى حد النشوة أو الوجد. وعملية التلقي هنا تتم على المستوى الانفعالي والفكري والحسي (المضمون ـ الشكل الجمالي ـ مستوى الأداء) وهي التي تحدد مستوى المتعة وطبيعتها. فالإدراك الذي هو المرحلة الأولى في عملية الاستقبال يلعب دورا في عملية التلقي، وهو من العوامل التي تؤدي إلى خلق الشعور بالمتعة، وعملية الإدراك هنا حالة روحانية (صوفية) تؤدي إلى الانعتاق"[٢١].

هذا وكان جروتوفسكي أول من تعامل مع الأنثروبولوجيا في المسرح بوصفها علما، وأطلق تعبير "الأنثروبولوجيا المسرحية" ANTHROPOLOGIE THEATRALE وتأثر به وتابع عمله تلميذه الإيطالي أوجينو باربا E.BARBA (١٩٢٧) الذي أسس المدرسة العالمية للأنثروبولوجية المسرحية (I.S.T.A) . ومصطلح أنثروبولوجيا أو علم دراسة المجتمعات، هو دراسة سلوك الإنسان على المستوى الثقافي الاجتماعي والفيزيولوجي. وأنثروبولوجيا المسرح تدرس هذا السلوك للإنسان في حالة العرض المسرحي. بناء على ذلك تركز العمل على تدريب الممثل، ومرحلة الحضور، أي ما قبل التعبير PRE-EXPRESSIVITE وأخذت فكرة التدريب لديه أبعادا جديدة تتجاوز هدف تحضير العرض إلى خلق طبيعة ثانية للممثل، وقد سعى إلى المشاركة الإيجابية بين العرض والمتفرج، وهنا تكمن متعة المتفرج الذي لا يكتفي بقبول عملية الكشف والتوضيح التي يقدمها الممثل له، وإنما يتبنى هذه العملية ويشارك بها من خلال العرض.

هذه العلاقة تحقق نوعا من الاحتكاك المباشر بين الممثل والمتفرج، وتدفع الأخير لأن يتفاعل مع أداء الممثل، وأن يمتص الطاقة النابعة من حضور الممثل presence وأدائه، بنوع من العدوى التي تستثيره وتدفعه لاكتشاف ذاته أيضا[٢٢].

وفي تجربة الفرق التي اعتمدت صيغة الإبداع الجماعي[٢٣] creation collective وأعادت النظر في دور النص والكتابة المسرحية، وشكل المكان والخروج من العمارة المسرحية التقليدية إلى أماكن جديدة وتشكلت لديها ردة فعل على طغيان دور المخرج، والأهم من ذلك أنها أعادت النظر بموقع الممثل وبشكل أدائه؛ إذ عاد الممثل ليصبح

الوسيط الأول في عملية التواصل مع المتفرج، والعنصر الأساسي في تأليف العرض، استدعى ذلك كله تجديدا في أسلوب إعداد المثل يرتكز على الحركة والتعبير الجسدي.

لقد اهتمت هذه الفرق بموقع الجمهور من العرض فقد أصبح مشاركا، بل جزءا من اللعبة عبر إلغاء المسافة بين حيز الفرجة وحيز اللعب، لا سيما في عروض فرقة المسرح الحي living theatre التي قدمت عروضا لصيقة بالحدث السياسي وملتزمة بقضايا نضالية[21].

أما في المسرح الراقص فإن متعة المتلقي تنتج عن متابعة المتفرج لأداء الراقصين وتفكيك معاني الحركة. يبرز هذا الأمر بشكل خاص في حالات الرقص المؤسلب والمرمّز الذي يخضع لتقاليد صارمة. منها عروض "الكاتاكالي" kathakali ذات الأصول الدينية في الهند، وكلمة "كاتاكالي" تعني الحكاية المثلة بالحركة، وفي هذا النوع من العروض نجد نظام حركة الأيدي المعروف باسم "مودرا" mudra[22] حيث يكون تفكيك روامز هذه الحركة من العوامل التي يمكن أن تزيد درجة المتعة لدى المتلقي.

متعة الحكاية (fable) :

المسرح بوصفه فنا قائما على المحاكاة وعلى لعبة الخيال يتطلب من المتفرج عملية ذهنية تقوم على ربط ما يراه بالواقع. ولأن المسرح يقوم في حالات كثيرة على عرض قصة ما، فإن ذلك يولّد متعة متابعة الحكاية، وهي متعة الأطفال، ويلعب التشويق فيها دورا مهما. كما أن تكرار الحكاية أحيانا يولّد متعة المتفرج في التعرف على ما يعرفه سابقا، ويمكننا هنا أن نميز نوعين من المتعة الناتجة عن الحكاية، والمتفرج هو العامل المهم في هذا التمييز؛ فإما أن يكون المتفرج قد اطلع على الحكاية التي يقدمها العرض، وإما أن يكون غير مطلع عليها. ففي الحالة الأولى فإن إعادة مثل هذه الحكاية لا يخلو من متعة، وهي متعة أشبه ما تكون بمتعة الطفل الذي يطالب للمرة العشرين بحكاية يحفظها عن ظهر قلب، لكن يجب ألا يجد أي تغيير في أدنى تفاصيلها. ومن هنا يمكن القول بأن متعة المتفرج ليست وليدة انتظار وترقب لما سيأتي من أحداث كونها معروفة مسبقا لديه، ولا تقدم إليه ما هو جديد، فيصبح المتفرج عندئذ يتمتع بحكاية تجري أحداثها وتتطور أمامه وفقا لنظام يعرفه، فهو بالتالي يستمتع بمطابقة ما يجري على المنصة بما يعرف (أو يحفظ) مما يجعل أي تغيير في هذه الحكاية بمثابة إخلال بهذا النظام المتفق عليه بين العرض والمتفرج، مما قد يؤثر على متعته الخاصة هذه.

وفي الحالة الثانية التي تفترض ألا يكون المتفرج قد اطلع على الحكاية، فإن متعة هذا المتفرج تتوقف في جزء كبير منها على حالة الترقب والتوجس لبقية أجزاء الحكاية. ويلعب هنا عامل التشويق دورا لا يستهان به، أي يستمتع المتفرج بما تحمله الأحداث في تواليها من جديد يمتعه ويشده لمتابعة بقيتها في الوقت ذاته.

إن متعة الحكاية إذن لا تكتمل إلا بوجود هذه الحكاية المسرحية على المسرح. ورغم احتواء النص المسرحي على التوضيحات والملاحظات الإخراجية، فإنه يبقى بحاجة إلى عناصر التجسيد التي تجعل منه كائنا حيا (له خصائص مسموعة ومرئية) وجو

انفعالي تشترك في صنعه مجموعة المشاهدين . وكما أن قراء النص المسرحي ليسوا جميعهم على درجة عالية من القدرة على التخيل وخلق عوالم متكاملة الحركة والصورة والصوت واللون في مخيلاتهم، فالنص عندما يجسده من يمتلكون الكفاءة في مجالات العرض المختلفة (إخراج - تمثيل - سينوغرافيا) يكتسب أبعادا جديدة تؤكد معانيه وجوانبه الجمالية، وقد يكون من الصعب جدا أن يصل القارئ وحده إلى هذه الأبعاد، كما أن القارئ يعجز بمفرده عن خلق الجو الانفعالي العام الذي تحدثه استجابات الجمهور للعرض المسرحي. ولا يستطيع وضع تصور كامل لمناخ الأحداث أو لأسلوب التنفيذ، وبالتالي يصبح عرضة لفقدان تصور إيقاعات حركة الممثلين واتجاهاتها وتأثير الإلقاء في طبقاته وتلويناته المختلفة، ولعل مثل هذه الخصائص التي ذكرناها من شأنها أن تضيف إلى متعة الحكاية متعة أخرى ناشئة عن العرض؛ مما جعل مارجوري بولتون تقول: "المسرحية ليست في الحقيقة قطعة من الأدب للقراءة، وإنما المسرحية الحقيقية ذات خصائص ثلاث: فهي أدب، يمشي، ويتكلم أمام أبصارنا"[٢٦].

العقد/ المتفرج والعرض:

إن طبيعة العلاقة بين المتفرج والعرض المسرحي خاضعة- لا شك -لاتفاق ما، قد يكون هذا الاتفاق غير معلن عنه، لكن ذلك لا يلغي أن يكون هناك عقد عرفي بين المتفرج والعرض، فالمتفرج قد لا يحتاج قبل دخوله إلى صالة العرض إلى تذكرة بأن هناك عقدا عرفيا غير مكتوب بينه وبين العرض المقدم على الخشبة.

ولعل بنود هذا العقد المتفق والمصطلح عليه تتلخص في أنه يجب أن يعي المتفرج بأن ما يراه فوق خشبة المسرح هو إعادة عرض RE-PRESENTATION لشيء ما من الواقع، وإن هذه الإعادة هي عملية مصطنعة. فالحوار المرتب بكلماته ومعانيه المنتقاة والأحاديث الجانبية والفردية واللغة الشعرية المنظومة تعتبر طبقا لهذا العقد الفريد أشبه بالمحادثات الواقعية التي تدور في الحياة اليومية، وهذا الاعتبار ينسحب على الشخصيات المقدمة والأحداث الدائرة، فكلها مألوفة أو واقعية أو ممكنة الوقوع.

ومهما حاولت بعض العروض (في المذهب الطبيعي مثلا) تجنب التعامل والتعاطي مع الجمهور بأن ليس هناك متفرجون، فإن ذلك ليس ضربا من الوهم لأن الممثلين مؤمنون بأنهم لا يؤدون العرض لأنفسهم، وهم يستخدمون حيلا سمعية لتأكيد اتصالهم بكل متفرج في المسرح، فلا بد من إلقاء الحوار بصوت مما يستخدم في الحياة، وحتى الهمس لا بد أن يكون مسموعا، وموهما في الوقت نفسه بأنه خافت.

وكذلك اعتماد الأداء المبالغ فيه في حركات الجسد والإيماء، ولا شك أن كل تلك الأساليب وغيرها قد لا تشابه الواقع. فالأحداث غالبا ما تأتي مضغوطة أو مكثفة داخل حيز زمني ضيق، يتمثل في قوالب من الفصول والمشاهد التي قد تفصل بينها استراحة أو تغييرات في الزمان والمكان، كما أن انتقاء الأحداث وترتيبها خاضع لاعتبارات مسرحية فنية قد لا توجد في الحياة المعاشة، والشيء نفسه: الشخصيات القليلة العدد خاضعة هي الأخرى لهذه الضرورة. وحتى المكان والديكور المسرحي هو شيء مصنوع ومفتعل كي

يوحي بالواقع. وهذا كله يحمل المتفرج على أن يصدق ما يراه لأنه سبق وأن ارتبط ببنود العقد.

إلا أن الأعراف المسرحية CONVENTIONS تبقى قابلة للتغيير والتطور من عصر لآخر، ومن عرض مسرحي لآخر (حسب نوع العرض) وقد تختلف هذه الأعراف باختلاف البلدان والمجتمعات، أو حتى ضمن المجتمع الواحد، ورغم أن العرض قد يهمش بنود هذا الاتفاق العرفي، إلا أنه ما كان ينشد إمتاع جمهوره، فلا بد له -إن لم يضع بنودا ترضي هذا الجمهور - من أن يشرك جمهوره في وضع هذه البنود، فمتعة المتفرج ستفقد - إن وجدت أصلا - الشيء الكثير، إن لم يكن هذا الجمهور على إطلاع بأصول اللعب.

التوحد والمتعة:

إن متعة المتفرج في المسرح مبنية على ضرب من الوهم، فالمتفرج عندما يتوحد بالبطل الذي يوشك أن يتصرف ويتألم على المسرح يعلم أن ذلك ليس سوى تمثيل لا يمكن له أن يهدد أمنه، وبوسعه إذن أن يسمح لنفسه بالتمتع، بأنه رجل عظيم، أو امرأة عظيمة (بالنسبة للمتفرجة) وأن يستسلم لدوافعه المكبوتة دون تردد، ويتيح له التوحد بأبطال كثيرين أيضا، أي أن تكون له عدة حيوات، فالمسرح تعويض عن فنائنا، والحياة لعبة مصادفة يتعذر فيها أن نستدرك ضرباتها، ولعبة الفن (المسرح) تتيح الكرار على نحو ما، فلا غرابة أن يبحث المتفرجون في عالم التخييل (في العرض) عن بديل لما كانوا قد افتقدوه في الحياة ، حيث يجدون فيه (أي العرض) أناسا يعرفون كيف يموتون، بل ويخططون حتما ليقتلوا شخصا آخر.

وعبر التخييل يجد المتفرج تعددا من الحيوات التي يحتاج إليها؛ فهو يموت كالبطل الذي يتوحد به، وهو مع ذلك يظل حيا بعده، ومستعدا للموت مجددا مع بطل آخر . فالمتفرج يظل على النحو نفسه في حالة من العافية والسلامة، والفن (المسرح) يمنح الجمهور لذة نرجسية شبيهة باللذة التي يمنحها الحلم ويلعب التوحد فيها دورا مهما [٢٧].

والتوحد (الاندماج) نوعان: (التوحد النابذ الذي يعمل بواسطة إسقاط السيرورة النفسية إلى الخارج. وفي هذه الحال يوحد المتفرج شخصه الخاص بشخصية البطل. أما الثاني وهو التوحد الجاذب الذي يعمل بواسطة سحب السيرورات النفسية من الخارج) من على المنصة (إلى الداخل) داخل المتفرج (وهنا يقوم المتفرج بتوحيد الشخص الآخر بشخصه) "وليتم التوحد لا بد من وجود (التعرف) ANAGNORISIS أو الجهل (الإنكار) معا، حتى يتحقق ذلك الاندماج، فثمة ضرب من التخلي عن الذات واستدراك لها في التوحد بالبطل" [٢٨].

متعة القلق :

إن مقولة أرسطو (الخوف والشفقة) TERREUR ET PITIE ترى بأنّ تلازمَ آليةُ الخوف المتعةَ المسرحية. والمسرح كثيرا ما يخيف المتفرج: السفاح، الألم المرعب، القتل، الأشكال المختلفة للموت الطبيعي أو العنيف، لكنه يظهر كل هذا في إطار من الألفة ويصنع مسافة عن طريق الإنكار. متعة المسرح هنا تتولد عن بعد، كل ما يخيف خوف الموت، وليكن الأموات، يُفهمون من قبل المتفرج كناية تاريخية للماضي على المنصة. من جهة أخرى، عندما يُقتل أحد على المنصة فإنه سيعيش فيما بعد: يمكن للمتفرج أن يرى أن الموت لن يكون موت حقيقة، الموت، الإبادة، الاستبداد السمل، التعذيب، وضع الجلاد والضحية، كل هذا يُستعاد مع إبطال مفعول خطورته. هذا أحد الأصول الفعالة للمتعة التراجيدية، أن نرى أن من يتألم ومن يموت هو آخر. المتعة بأن يكون الآخر، لكن أيضا متعة بأن لا يكون حقيقيا. ومتعة المسرح لربما تكون أيضا متعة الاعتقاد بأن الموت وهمي، متعة خيالية بالطبع، وإن كان ذلك لا يخلو من انتهاك لنواميس الطبيعة، وهذه ليست إحدى متع المتفرج القليلة. كما أن هناك نوعا آخر من القلق في المسرح يتمثل في الروابط الإنسانية والارتباط بالآخر، الشيء الذي يولّد متعة علاقة إنسانية ظاهرة الخطورة، لكنها توضع ضمن مسافة أو بُعد. إن متعة رؤية الروابط الإنسانية في مظاهرها الأكثر عنفا تجعل المتفرج في مأمن، لأنه يعرف بأن الدم السفوك ليس حقيقيا، إنها المتعة التي عادة يهتم بها المسرح البرجوازي، لكن أيضا، بالمعنى الواسع لكل المسرح.

من هنا يكون الضحك وكل الأشكال ذات المفعول البطل للصراعات، بمثابة ترويح، اقتصاد طاقة كما يقول فوريد "فالضحك سببه ارتياح القلق: إن ما يحفزنا عندما نضحك هو الطاقة العصبية التي تتحرر عندما ندرك أن سوء الحظ الذي رأيناه لا يصيبنا مباشرة وأننا بعيدون عن نتائجه"[29] في المشهد المأساوي، أو اللهاوي الذي يسبب لنا القلق، فإن هذا القلق إما أن يبقى؛ أي نظل نعاني منه مع الشخصيات (كما في المأساة)، وإما أن نتخلص منه جزئيا ونبتسم عاطفيا مع الشخصيات كما في الملهاة، ولكن عندما يكون التوتر قويا جدا، عندما يبقى الموت والكوميديا، العنف والتهكم، يبقى القلق والارتياح حاضرين مع بعضهما، بتناقض داخلي في آن واحد، أو عبر أخذ ورد سريعين، فيحصل المتفرج على متعة جد خاصة للغروتسك GROTESQUE (المبالغة التهكمية الساخرة عبر المفارقة) والمثل الساخر هو الذي يعرف كيف يعطي للحالة المقدمة علامات الخطر والتهكم أو السخرية، إلا أن متعة المتفرج تكون بالتالي نتاج توتر يستعصي أحيانا.

متعة اللاممكن:

ما دام المسرح إعادة عرض RE-PRESENTATION يقدم ما سبق حدوثه، ويستعيد ما كان معاشا سلفا، فإن ما ينتج عن هذا المسرح من متعة عرضي، لارتباطه بالماضي ولحتمية انتهائه، وهذه المتعة مرتبطة بإشكالية الزمن الماضي ومحاولة استرجاعه ومحاكاة أحداثه والتمتع بانقضائه من جديد: عن طريق متعة حضور فعال ومكرر.

إن المتعة المسرحية الأكثر تأثيرا لربما تكون فعل المشاركة هذا في حدث مادي، كالذي يصور المستحيل الذي لا يستطيع امتلاك أقل وجود ملموس حتى في مجرى حياتنا، رؤية الغائبين، محاورة الأموات، بالتأكيد هي رحلة في الماضي، لكنها أيضا تجاوز يصل إلى التناقض، رؤية الآخر يصير آخر، يكون الممثل نفسه والشخصية في آن واحد غير محكوم بحدود جسده، متعة رؤية رجل يصور امرأة أو بالعكس، ليست فقط لعبة اختلاف جنسي، لكنها تصوير مسرحي لاجتماع متناقضين، أو ما يمكن أن يقال عنه تصوير شاعري للمستحيل، فالمسرح مرغوب من أجل لحظة ترضي رغبة ما.

العدوى والمتعة:

إن المتعة المسرحية ليست متعة فردية، فهي قد تنعكس متجلية على الآخرين وتمتد ما بين المتفرجين، كما أنها تتوقف على ما يصدره المتفرج من علامات متعة خفيفة أو أخرى تكون كقيمة، كالضحك، وما يولده الألم النفسي من متعة قد تصل إلى انهمار الدموع . ويعتبر سريان العدوى أمرا مهما في متعة المتفرجين، فنحن لا نذهب وحيدين إلى المسرح، وإذا كنا وحيدين فإننا سنكون أقل سعادة.

ولعل عدوى متعة الضحك هي الأكثر قدرة على التفشي بين المتفرجين، وإذا ما حاولنا النظر إلى هذه العدوى انطلاقا من الجمهور، الذي عادة ما تختلف إمكاناته وقدراته على التلقي من متفرج لآخر؛ فيمكن مثلا لمجموعة من المتفرجين الأسرع من غيرهم في التقاط روح النكتة، أن يشيعوا نوبات من الضحك بين الباقين، وحين يرى متفرج أن جاره في المقعد التالي يضج مرحا فسوف يفجر ذلك فيه الضحك على الأرجح، وسيدعم مرح كل منهما الآخرين، فالمسرح يقدم ظروفا نفسية جماعية كسريان الضحك، والتعزيز المشترك لرد فعل المتفرجين، من خلال الأثر المرتد عن مراقبة (وتقليد) المتفرج لجيرانه في المسرح.

متعة الذاكرة :

تجب الإشارة إلى أن إدراك المتفرج في العرض قد يكون آنيا دائما، فهو يأخذ في الحسبان تذكر عناصر العرض السابقة، ومتعة الذاكرة هي متعة فعالة لأنها ليست فقط استحضارا لما سبق: فمن خلال توضيح العنصر السابق والجديد تتكون بنية جديدة، وهنا يختبر المتفرج سرعة بديهته، وحدة ذكائه، فالاختلاف والتكرار يلعبان لديه لعبة ما سبقت رؤيته وكذلك الجديد، وتقوم الذاكرة بإرجاع لمراجع العلامات المتحصلة، أي أنها ترجع لما يستطيع أن يربطها المتفرج به مما يكمن في خبرته، والعالم المتخيل المتمثل أمام المتفرج يستثير عالمه المرجعي، حسب تجربته المعيشة، كخبرته الثقافية، وإذا ما هتف المتفرج: إنه مثل ذلك، إنه ذلك الذي رأيته وعشته، فإن ذلك يرجع إلى ذاكرته فضلا عما لعبه العرض من إثارة لذكرياته، فهي صرخة الفرح لأنه استمتع بالتعرف على ما رآه وعاشه بالضبط

متعة الفهم:

يقوم المتفرج بتحليل العلامات التي يقدمها عرض ما في تعامله مع ما يقدمه هذا العرض من أنماط اجتماعية ونفسية، وهنا تنشأ متعة هذا المتفرج، وهذه المتعة تكون حسب الفعالية الذهنية الناجحة: ومتعة كمتعة الفهم لا تقتصر دائما على أن تكون مجرد متعة استقبال، لكنها متعة عمل، ومتعة الفهم هذه تكاد تكون غير جلية في العرض المسرحي، ولا معدّة مسبقا، فهي تنطلق من تحليل العلامات ووظيفتها العلاماتية، مما يسمح للمتفرج بفهم آليات اللعب في شكل مسرحي أو آخر. والهدف السيميائي من قراءة العرض هو أنه يتيح للمتفرج فهم أنماط العرض المسرحي الذي شاهده، كما أن ثقافة المتفرج تؤهله للحصول على متعة ذهنية (ملحمية) في عرض ذي مرمى مغاير.

ورغم هذا فإن عملية الفهم ليست بالضرورة مرتبطة بتفكيك رموز الرسالة؛ فهي قد تتأتى أحيانا رغم عدم توصلنا إلى تفكيك تلك الرموز، ولكن عادة ما يكون الفهم غير المتولد عن تفكيك رموز الرسالة فهما جزئيا. بينما يكون الفهم الشامل مرتبطا إلى حد بعيد بالتوصل إلى تفكيك رموز الرسالة، مما يجعل متعة المتفرج ليست مقترنة بالتوصل إلى ذلك التفكيك بشكل كامل، ولا يمكن أن يكون مجرد وجود المتعة إلا متولدا عن تلق ما بشكل جزئي أو كامل.

متعة الثراء الدلالي:

إن العرض المسرحي بوصفه نظاما دلاليا له أبعاد متعددة، فهو نظام متعدد اللغات؛ ذلك أن العرض منغلق ومنفتح في الآن ذاته، فهو نسق منغلق لأنه رسالة غير مشوشة، فالمسرح لا يقبل الفوضى، وهو نسق منفتح؛ لأن كل علامة تحيل على دلالة متعددة وقراءة متنوعة، فيتجاوز العرض مسألة التواصل والاستدلال البسيطين، وتكمن المتعة في وجود هذا الثراء الدلالي الذي يختزنه ويفجره في الوقت نفسه، ومن هنا كان قول رولان بارت "كل شيء دال بدرجات متفاوتة".

متعة العلامة:

ترى آن أوبرسفيلد أن المتعة المسرحية في الواقع هي متعة العلامة التي تكون أكثر سيميائية، وتتساءل عن ما هية العلامة إن لم تبدل شيئا بشيء آخر عبر رابطة ما؟ فالعلامة منتجة لتحل محل شيء ما، أي حضور ما هو غائب: فالبكرة -التي سبقت الإشارة إليها- تنوب مكان الأم أو تأخذ مكانها، والمسرح مكان الواقع المفتقد، فهو بمثابة علامة تسد الحاجة، وتحقق المتعة دون أن يكون في ذلك قسر للأشياء.

متعة السيمفوني:

إن العرض المسرحي بوصفه صورة سمعية بصرية بناء يتناسق كل عنصر فيه مع بقية العناصر الأخرى، إنه بناء منفتح يتعاطى مع متلقيه، فالصورة المسرحية تنادي المتفرج وتدعوه، وتقوم هذه المناداة والدعوة على الجمال، حيث تحاول هذه الصورة إغراء

المتفرج. والمجموعات العلاماتية تتألف لتبني هذه الصورة بشكل متجانس وشامل. هذا التجانس وهذه الشمولية يحكمان الصورة، ولا يمكن أن يطرأ شيء ما على أحد عناصر العرض دون أن تتأثر كامل الصورة، فالجزء في ترابط مع الكل.

إن متعة المشاهدة في المسرح تكمن إلى حد بعيد في معانيه الشمولية، والتجانس بصفة محسوسة، وهي وليدة التناغم والتناسق بين العناصر، والفعل المسرحي يسعى إلى تنظيم فوضى العناصر، مما يجعل المتعة تتأتى من الطابع السيمفوني الذي يتميز به العرض المسرحي.

متعة السمع والرؤية:

ترى آن أوبرسفيلد أن اللوحة (أو الصورة) في العرض المسرحي (التي هي بطبيعة الحال صورة سمعية بصرية) ليست معطاة، فالمتفرج لا يمكنه رؤية كل العلامات معا، بلمحة بصر، وبالتالي فإن الأمر يتطلب تجميع هذه العلامات المكونة للصورة لبنائها، كونها تقدّم غير جاهزة، فنحن لا نراها إلا عبر أجزاء. وهو ما يتطلب أيضا بعض الإسراع كي نحصل على الصورة من خلال ما نلتقطه من سيل العلامات المقدمة ضمن حيز زمني محدد.

وقد تجعل الصورة المتفرج يشعر بأن المتعة غير متكاملة، والتي تبقى سلسلة علامات رغم وجودها، إلا أنها غير مرئية حقيقة . فيمعن في رؤيتها من جهة ويجمع من جهة أخرى، فيحصل على متعة عرضية، إلا أنه يكافح ضد هذه العرضية. إن كثافة العلامات وما يتاح للمتفرج من زمن ضيق يبعثان على التساؤل: ما هي الأشكال الكفيلة بجعل المتفرج يتمكن من تجميع هذه الصورة المبعثرة ؟ وما هو الهدف من أن تكون هناك جدلية في العمل الإخراجي بين كثافة العلامات وإمكانات المتفرج الإدراكية؟

المتعة الذاتية (الاستمتاع بالذات) :

كثيرة هي أنواع المتعة التي تنشأ من العرض المسرحي وما يثيره في المتفرج، ولكن هل يمكن القول بأن المتفرج يتردد على المسرح لا ليستمتع بما يقدمه العرض، وإنما كي يستمتع بنفسه هو، ماذا يمكن أن يعني هذا الكلام ؟ مع أنه من الممكن خداع المتفرج فكريا عن طريق إيهامه بأنه مشغول بما يقدمه الممثلون، إلا أن هذا المتفرج - في الحقيقة - يستمد متعته أساسا من الأفكار والعواطف التي تنبثق بداخله وتتسرب في أحاسيسه نتيجة لما يجري فوق الخشبة؛ أي أن لذة الاستمتاع المسرحي تتولد من الأحاسيس والأفكار المضمرة في نفس المتفرج قبل مشاهدته العرض، ولكنها تظل كامنة إلى أن يستثيرها العرض، فالشيء الذي يمكن أن يكون ممتعا فعلا إنما هو الشيء الذي يعيش في داخل المتفرج، إنها خبرته الذهنية أو الوجدانية التي تشكل له عالمه الوحيد الثابت الذي يمكن أن يتذكره ويعايشه؛ هذا العالم الذي تشكل عبر ماضي المتفرج.

من الممكن أن يبدو مثل هذا الرأي مصيبا وعلى قدر من الإمتاع، ولكن إذا ما أخذنا بعين الاعتبار اختلاف المتفرجين وتباين ثقافاتهم وميولهم وذكرياتهم وعواطفهم وأفكارهم.

وبالتالي تباين طبيعة ما يمكن أن يؤثر فيهم، فهل يجوز القول عندئذ بأن العرض جيد ورديء في الوقت نفسه، لأنه استطاع تحريك عوالم هذا المتفرج فاستمتع بذاته، بينما عجز عن تحريك عوالم متفرج آخر، فلم يستطع أن يتيح له متعة الاستمتاع بالذات؟

متعة المحاكاة:

إن متعة المحاكاة متعة فردية فعالة؛ فالمتفرج يرتاح لرغبته في رؤيته لتقليد العالم بأصوات فنية محددة لفعل إنساني يقلد الطبيعة: فوران بركان، أمواج البحر. يقلد ما هو ليس في متناوله، ما هو متاح للأكثر قدرة منه، والكل يعجب لهذه البراعة التي تضاهي الواقع، حتى وربما تكون أفضل إذا كانت الوردة غير طبيعية، ولكنها في مخمل، وحتى الرسالة العاطفية تكون أفضل إذا ما كانت مصطنعة، فهذا الاصطناع أو التقليد هو الذي يسلينا، وهو متعة المحاكاة.

إن متعة المحاكاة قد تكون أفضل إذا ما كانت متعة الصورة أيضا، وقد يتعمد العرض أن يقدم لنا الصورة على نحو يمكن أن نبتسم معه، لكن في أفضل الأحوال يجعلنا الإخراج نرى بأن إعادة إنتاج حالة التقليد هذه ليست نتاج سحر، وهي مزدوجة المتعة، بحيث تكون المحاكاة نتاج ممارسة إنسانية معادة ، وربما يكون هنا في المحاكاة ما يحدث التفصل بين المسرح الخيالي والمسرح الذي يُعنى بإعادة إنتاج النموذج ، فمتعة المتفرج تتراوح بين هاتين الحركتين، إنها التسلية الخيالية، ملاحظة لأداء محاكاة، وفي هذه الحال كما في الأخرى تكون المتعة في ملاحظة عامة أو نظام علاماتي منفرد بالضرورة. والمسرح لا يحاكي كل ما رأينا، إنما يركز على ما هو بنية خاصة.

متعة الإبداع والابتكار:

قد لا يواجه المتفرج في الظواهر المسرحية إلا ما يرتبط برواموز يعرفها، لكن المسرح الذي هو فن الإبداع الأكثر ملاءمة للممثلين يتيح لهم ابتكار العلامات الفاجئة، حيث تكون متعة ما هو غير معتاد ضرورية لذوق هاوي المسرح الملول . فالمتفرج يترقب الابتكار كي يُسر به، رغم أن هذا الابتكار يخلق لديه بعض التعارض مع ما هو مألوف لديه.

والابتكار أن يكون ابتكار علامات مفاجئة لإشارة تخيل واقع خارج الخشبة، أو ابتكار لعب على المنصة يظهر جديدا في ذاته، غير مرتبط ببدال، وهو ما يتعذر لتعذر القراءة ، والابتكار يتم بالاختلاف أو بكسر للرواموز المعرفية (التقليدية) التي يعرفها المتفرج. وإن كانت قدرة المتفرج على ابتكار المعاني ليست مطلقة، والتي تخضع لطبيعة الجمهور وعاداته، إلا أن ذلك قد لا يمنع من أن يستمتع المتفرج بما يُعرض عليه.

المتعة بشكل عام :

قد يكون من التعسف تجزئة متعة المسرح وتصنيفها وفق نماذج العرض، فهي قد تكون حاضرة كلها، على الأقل فرضيا، ويجب أن تتضمن المتعة المسرحية جزءا ما، مبدأ ما، وحدة ما. في المسرح الكلاسيكي الهندي (السنسكريتي) وضع بهاراتا في كتاب

"الناتياشاسترا" NATYASHASTRA نظرية المتعة المسرحية بعد معرفة (VIBHAVA) أو إثارة المشاعر (ANUBHVA) أو نتائج المشاعر تأتي الـ (BHAVA) التي هي الإحساس أو العاطفة، أي شعور متفرج المسرح الغالب. وتأتي المتعة "RASA" التي هي نتيجة اتحاد تام بين BHAVA و VIBHAVA و ANUBHA هذه التوليفة (الاتحاد) تحقق تجربة إجمالية مختلفة عن المشاعر الفردية (...) هذه التجربة أشبه ما تكون بشراب لذيذ الطعم، هو عبارة عن خليط لعناصر مختلفة، وليس لطعم أي من هذه العناصر المختلفة، بمفرده. ومعنى هذا أن المتفرج يكون حرا بكامل إرادته وتكون تجربته الإجمالية لهذا الخليط بحتة، فريدة، ومسالة بشكل تام: تسمى تجربة الـ"RASA" التي هي ليست إلا السعادة وحالة من النعمة الشاملة. فالمحك الحقيقي للعرض الجيد هو توليد مثل هذه العاطفة، التي هي الغاية القصوى، حيث يشعر المتفرج برعشة "الرازا" فالهدف الأعلى للعرض هنا هو تحقيق المتعة باعتبارها نعمة شاملة قائمة على التوازن في روح المشاهد وغير مرتبطة بـ"رازا" أو عاطفة محددة [٣٠]. إنما هي محصلة تلك العواطف الإنسانية المجردة.

حد المتعة:

ليس من الصعوبة بمكان أن نواجه الرغبة في المتعة، الرغبة بوصفها حاجة، إذا كانت متعة المتفرج، كما رأينا، متعة تفرض نفسها بحضور لتعبير الجسد الذي يقرأ أكثر من مرة، وإذا ما اكتملت بوصفها استمتاع في لحظة؛ أو لم تكتمل، فإن الهوة تظل قائمة بين اللعب والتخيل، الجسد والشخصية. إن حد المتعة موجود في ما بين الإثنين، بين التخيل والواقع. وينفلت موضوع الرغبة، يكون ولا يكون، بينما الرغبة: "أكون ولست ما أنا كائن"، إذا كانت هناك عاطفة في المسرح فإنها هنا في هذا الانفلات الدائم، انفلات مزدوج: فالموضوع ينفلت في المشاهدة وفي الاتصال بما هو مرغوب فيه، وقد يظل المتفرج يتلقى ويتمتع، ولكنه عندما يفهم تتوقف متعته، كما يرتبط توقف المتعة وثباتها بقدرة الممثل على تقديم الجديد بشكل خاص، والعرض بشكل عام للمتفرج.

الهوامش:

(1) Patrice Pavis, dictionnaire du théâtre, paris: éditions sociales, 1980. Messidor 1987. P. 299.

(٢) ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٧، ص٤٠٦.

(3) Roland Barthes, le plaisir du texte, éditions du Seuil, 1973.

كما نحيل القارئ إلى ترجمة منذر عياشي للكتاب تحت عنوان لذة النص ، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٢ ، ص ٤٦-٤٧.

(٤) المرجع نفسه، ص٤٧.

(٥) المرجع نفسه، ص٤٨.

(٦) المرجع نفسه، ص٤٥.

(٧) سارة كوفمان، طفولة الفن، ترجمة: وجيه سعد، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٩، ص١٧٤-١٧٥.

(٨) وضع جاكبسون ست وظائف للغة مرتبطة بعناصر التواصل اللغوي الستة: المرسل، المستقبل، الرسالة، المرجع، الرامزة والقناة. وقد تمت المقاربة بين وظائف اللغة التي حددها جاكبسون ووظائف

خطاب الشخصية، وهذه الوظائف هي: الوظيفة التعبيرية، المرجعية، الاتصالية، الأمرية، الشعرية، واللعبية، ولعل أهمها في المسرح هي: التعبيرية، المرجعية، الاتصالية، الأمرية. لمزيد من المعلومات أنظر: بيير جيرو، علم الإشارة (السيميولوجيا) تـر: منذر عياشي، دار طلاس، دمشق ١٩٨٩، ص٣٠.

(٩) محمد مؤمن، لذة الشاهدة في المسرح، مجلة "فضاءات مسرحية"، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، العدد٨٧

(١٠) المرجع نفسه.

(11) Anne Ubersfeld, lire le théâtre (l école du spectateur), Paris: éditions sociales, 1981, p. 338.

(١٢) الاستيهام: منظومة من الصور أو سيناريو متخيل يمثل فيه الفرد بوصفه مشاهدا أو ممثلا، ويشخص، على نحو مشوه على وجه التغريب بفعل السيرورات الدافعية، تحقيق رغبة، رغبة لا شعورية في نهاية المطاف. ويعرّفه البعض بأنه امتثال ذهني قريب من الحلم أو أحلام اليقظة، توجيه الرغبة أو الخوف. وثمة استيهامات شعورية واستيهامات لا شعورية. وظيفة الأولى، التي تتجلى في أحلام اليقظة وفي الإنتاج الأدبي أو الشعري، أن تصحح واقعا غير مرض: خيبات أمل، وابتذال الحياة اليومية، إلخ. ومثال ذلك أن يتخيل المرء نفسه غنيا وقويا، أو أن يتخيل نفسه ابن أحد المشاهير، ولكنه لن يكون في أي استيهام من استيهاماته مخدوعا به. ولكن الاستيهامات اللاشعورية لا تعرف إلا من خلال الأحلام والأعراض المرضية واللاشعور (انظر: سارة كوفمان، طفولة الفن، ص٣٠٦).

(١٣) المرجع نفسه، ص١٢٥.

(١٤) أرسطو، فن الشعر، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د.ت، فصل (١٤).

(١٥) المرجع نفسه، فصل (٢٤).

(١٦) إن التفسيرات التي قدمت لاحقا لكتاب أرسطو "فن الشعر" هي التي حددت هدف المسرح الغربي، خلال فترة زمنية طويلة، بتحقيق الإيهام من خلال شكل العرض.

(17) Yoshinobu Inoura: the traditional théâtre of japan, the japan foundation, Tokyo, 1981, p 94-95 .

(١٨) انظر: عادل قراشولي، لماذا اتجه بريخت إلى المسرح التعليمي، دراسة ضمن كتاب: مسرح التغيير في منهج برتولت بريخت الفني، اختيار وإصدار قيس الزبيدي، مطبعة الحجاز، دمشق، د.ت - ص٣٢ — ٣٦.

(١٩) برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، عالم المعرفة، بيروت، د.ت.

(٢٠) انظر:

Antonin Artaud: le théâtre et son double, paris: editions gallimard (coll. Idees). 1966 .

(٢١) انظر:

Jerzy Grotowsky: vers un théâtre pauvre, Lausanne: éditions la cité, l homme, 1973 .

(٢٢) انظر:
Eugenio Barba, Nicolas Savares: a dictionary of theatre anthropology, routledge, london, 1991. وكذلك انظر: Eugenio Barba theatre: solitude-craft-revolt, black mountain press, centre for performance research, u.k.1990 .

(٢٣) نذكر منها: فرقة مسرح الشمس théâtre du soleil التي أسستها أريان مينوشكين a.Mnouchkine (1939-) وفرقة المسرح الحي living theatre التي أسسها في نيويرك جوديث مالينا j.Malina (1927-) وجوليان بيك j.Beck (1935-1997) . وكذلك فرقة لاماما la mama experimental théâtre club التي أسستها في نيويورك إيلين ستيوارت e.Stewart (1930-) وفرقة المسرح المفتوح الأمريكية open theatre للمخرج جوزيف شايكين j.Chaikin (1935-) وكذلك الفرق المسرحية ضمن تيار off-off brodway في أمريكا.

(٢٤) انظر: Pierre Biner: the living theatre, translated from the french by: Robert Meister, avon books, new york, 1972. وانظر كذلك: Julian Beck: the life of the theatre, city lights books, san francisco, california, 1972 .

(٢٥) انظر: Phillip Zarrilli, the kathakli complex: actor, performance, structure, abhinay publications, 1984 .

(٢٦) إبراهيم حمادة، طبيعة الدراما، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص٨-٩.

(٢٧) سارة كوفمان، طفولة الفن، ص١٨٩-١٩٠-١٩١.

(٢٨) المرجع نفسه، ص١٨٨.

(٢٩) المرجع نفسه، ص١٣٢.

(٣٠) rasa "الرازا": وهي في أديان الهند طريقة التأمل التجريدي، الذي يخلع عواطف الإنسان عن كل شيء مادي، أي يجرده من ماديته، اتخذت هذه الطريقة في التأمل الديني، نظرية عند أهل الأدب، وخاصة المسرح والشعر، وأصبحت التجربة الفنية عندهم هي محصلة تلك العواطف الإنسانية المجردة أي"الرازات". تنقسم العواطف إلى جملة من الأنواع الفرعية وفق الدوافع التى تقوم بإثارتها ، هناك ثمانى عواطف ناتجة عن ثمانية أمزجة: العواطف هى: الحب = shringara، الشفقة = karuna، الضحك = hasya، البطولة = vira، الفزع = bhayanaka، الرعب = randra، الدهشة = adbhuta ، الاشمئزاز = bibhatsa أما الأمزجة الثمانية فهى: الشعور الجنسى = rati ، الحزن = shoka ، المرح = hasa ، الحماس = utshaha، الخوف = bhaya ، الغضب = krdha، المفاجأة = vismaya، الخجل = jugupsa . وقد أضيفت عاطفة الهدوء المعروفة باسم shantarasa إلى هذه القائمة من قبل المنظرين اللاحقين.

انظر: س. بهات، المسرح فى الهند القديمة، ترجمة: فاضل جتكر، مجلة "الحياة المسرحية"، العدد ٢٦ - ٢٧ دمشق، ١٩٨٦.

التجريب والمسرح

ليلى بن عائشة

إن غياب تعريف محدد للتجريب في المسرح عند الغرب عموما ينسحب أيضا على المسرح العربي باعتبار أن التجريب ليس ملكا لشعب دون غيره، لذا نجد إشكالية البحث عن تعريف جامع مانع له، مطروحة ضمن اهتمامات المشتغلين بهذا الفن، سواء كانوا مؤلفين أو مخرجين أو ممثلين أو نقادا ..إلخ.

ولا بأس من محاولة رصد بعض المفاهيم التي استند إليها المسرحيون التجريبيون العرب لنعرف في ضوئها موقفهم من التجريب لبيان نظرتهم إليه وما يطمحون إليه من خلاله. فنجد أن "عصام السيد" يعتقد "أن وجود تحديد للتجريب في مصطلح جامع مانع يعني نهاية التجريب. لأنه سيكون لدينا حينئذ وصفة جاهزة تشبه المعادلة الرياضية: ١+١=٢ أي س + ص= تجريب، إنما يجب توسيع المفهوم وليس المصطلح لأن المفهوم يختلف عن المصطلح الذي يمكن تحديده ولكن ليس تحديدا جامعا مانعا وبشكل حاد"[1]. أما "عبد الكريم برشيد" فينظر إلى التجريب أو بالأحرى يتناوله من خلال مفهومين أحدهما عام وشامل، والآخر خاص ومحدود، "فالتجريب بالمفهوم العام [لديه] هو كل إبداع. الإبداع الحقيقي [عنده] هو إبداع تجريبي، فـ"شكسبير" كان مجربا و"موليير" كان مجربا، والتجريب مفهوم تاريخي مرتبط بزمان محدد، فاللامعقول مرتبط بالخمسينيات والهابينج[*] مرتبط بالستينيات"[2].

أما المفهوم الخاص والمحدد للتجريب لديه فهو ذلك الفعل الذي يقوم به البعض ولا يقدم - في واقع الأمر - سوى إعادة إنتاج تجارب وتساؤلات طرحها الغرب في الخمسينيات أو الستينيات من القرن الماضي في أوربا. ويرى "عز الدين المدني" أن لا علاقة تجمع بين التجريب العربي والتجريب الأوربي أو الغربي - عموما - إذ التجريب العربي - في رأيه - ليس له أية علاقة بالتجريب الأوربي أو الغربي، فهنالك قطيعة معرفية جذرية قوية جدا بين الاثنين، على الأقل هذا ما وقع في المغرب العربي كما في تونس، والجزائر وكذا المغرب

الأقصى. ويتخذ من المسرحية التي تحمل عنوان (سيدي عبد الرحمن المجذوب) "للطيب صديقي" نموذجا يستدل به على حديثه، مؤكدا وجود قطيعة معرفية كبيرة جدا، وحديثه هذا ينطبق على المرحلة الراهنة وما وصل إليه التجريب في بعض البلدان العربية. ومن بين المفاهيم التي يمكن أن نرصدها ما قاله "بيار أبي صعب" من أن التجريب "هو تجاوز للقوالب والمعايير المتعارف عليها، واستشراف لأقاليم عذراء في أرضها تنبت لغات أخرى وقيمًا مخالفة، إنه إعادة اختراع المستقبل"[3].

والمفهوم نفسه - تقريبا - نجده لدى "جابر عصفور" الذي يحاول تحديد الإطار العام للتجريب مع بعض التفصيلات الدقيقة المحددة لبعض المعالم التي يراها كفيلة برسم الخطوط العامة له فيرى أن التجريب في معناه الأصلي هو "أن تحطم القاعدة العرفية والمسلمة القائمة، أن تحطم الثبات والسكون، وتؤكد معنى الحركة، والنسبية أن تستبدل باليقين الشك وبالتصديق السؤال"[1]. هذا المنطق المعرفي للتجريب ينبغي أن يعتمد - حسب رأيه - مباشرة على هموم الحياة والوجود الفعلي، فالتجريب ليس مجرد أفق عالمي محصور في منطقة من مناطق العالم، وإنما هو بالدرجة الأولى مجموعة من الأسئلة يطرحها واقع إشكالي يعيش فيه الفنان المجرب. من هنا فالتجريب لدى "جابر عصفور"، يجب أن ينطلق أساسا من الواقع المعيش ومن الهموم التي يحملها الفنان المجرب والمبدع، والتي يواجهها في حياته اليومية. ولعل المفهوم نفسه أو بالأحرى الشرط نفسه يشترطه "سعد الله ونوس"، في معرض تفريقه بين المسرح العربي أو التجريب في المسرح العربي والتجريب في المسرح الغربي أو الأوربي إذ يقول: "التجريب في أوربا محاولة لإنقاذ المسرح الذي يموت أو هو محاولة الخروج من الباب المسدود الذي يواجه الثقافة البرجوازية، أما بالنسبة لنا فإن التجريب يعني البحث عن مسرح أو خلق مسرح أصيل وفعال في المناخ الاجتماعي والسياسي الراهن"[*] ومن هنا فـ"سعد الله ونوس" يقرن وجود التجريب في المسرح العربي بظروف أو ما أسماه بالمناخ الاجتماعي والسياسي، أي أن التجريب يجب أن يولد من رحم المناخ والظروف الاجتماعية والسياسية.. إلخ، التي يعيشها الفنان المبدع كما أسلفنا الذكر.

تلك هي بعض المفاهيم المحددة لمفهوم التجريب في المسرح العربي أو لدى المسرحيين العرب ومهما يكن من أمر فإنها تصب كلها - تقريبا - في اتجاه واحد ومتنوع. وبعيدا عن الظروف التي تواجه التجريب في المسرح العربي، نؤكد شيئا واحدا هو أن التجريب موجود وهذه حقيقة مؤكدة، لأن الفعل التجريبي يُمارس بشكل متواصل من قبل الكثير من الفرق المسرحية العربية على امتداد العالم العربي، كلٌّ حسب نظرته.

١- التجريب وتأصيل المسرح العربي:

يعزو البعض ميلاد التجريب لدى الغرب إلى انتهاء واستهلاك التجارب والأشكال التقليدية التي كانت لا تقوى على حمل ما يود المسرحي لها أن تحمله، ومن ثم كان لابد من إيجاد سبل أخرى وطرق جديدة لها القدرة الكافية على التعبير بلغة الدراما عما يختلج في ذات المبدع، يقول: "هاتف الجنابي": "التجريب حدث ويحدث في المسرح العالمي، بعد أن استنفد المسرح العالمي الأشكال التقليدية وأراد البحث عن أشكال أخرى غير

مستهلكة"(6)، فالقضية إذا هنا تختلف في المسرح العربي عنه في المسرح الغربي، ذلك لأنه بحاجة إلى إرساء تقاليد كمسرح ذي ملامح محلية، وهذا يستدعي منه بالضرورة البحث المعمق والجاد بمختلف الوسائل لخلق أشكال تعبير جديدة. لذلك كان المهتمون بالمسرح العربي يعملون على خلق مسرح عربي متميز عن المسرح الغربي بخصائص ينفرد بها بغرض تأصيله، ولم يكن حلم تأصيله جديدا، بل كان يراود الكثيرين ويذهب الناقد التونسي "المديوني" إلى أن النزوع إلى تأصيل المسرح في العالم العربي كان يشكل هاجسا منذ القرن الماضي. فطيلة العقود الثلاثة الماضية، كانت المحاولات تتوالى وتتكرر للبحث عن الشكل أو القالب الذي يحتوى المسرح العربي ويعطيه سماته الحقيقية، فالحركة المسرحية بمستوياتها المتنوعة كانت لها مساع حثيثة لتجسيد هذا الطموح، بل إن "الدعوة إلى صيغة مسرحية عربية كانت قرينة الدعوة إلى صياغة مشروع نهضوي يستند إلى الخصوصية التاريخية وحدها، وارتبطت بالتالي بالرغبة في الانفلات من التبعية الثقافية والفنية للغرب"(7).

ولعل ما قاله "يوسف إدريس" في منتصف الستينيات دعوة صريحة إلى التأصيل، بل كانت البداية لهذا المشروع حسب ما يؤرخ للمسرح العربي، إذ قال: "إن كل مسرح مصري لا يتطور من (السامر) الشعبي المصري وافد ودخيل ولا مستقبل له، التجربة الأوروبية في المسرح وافدة ودخيلة ولا مستقبل لها وهي لا تتجاوز أن تكون شكلا (محليا) لهذا الفن العظيم، فهي إذا تجربة غير ملزمة لنا، لأن فن المسرح ليس له شكل عالمي"(8).

من هنا فإن الرغبة في التأسيس لمسرح عربي متميز كانت فكرة تشغل بال الكثيرين وكان التفكير مستمرا لإيجاد الطرق الكفيلة بتحقيق هذا الهدف الذي يسعى من خلاله هؤلاء إلى التفرد إلى جانب القضاء على التبعية للغرب"، أو بالأحرى الانفلات من التبعية له، وإثبات وجود أشكال مسرحية في تراث العرب. وهذا ما يثبته "أمين العيوطي"، إذ يرى أن هذه الدعوة المتمثلة في خلق مسرح عربي لم تكن رفضا لشكل المسرح الغربي أو رغبة في الانفلات من التبعية الثقافية لأوربا فحسب، بل كانت في أحد جوانبها ترفض رفضا قاطعا الرأي القائل بأن العرب لم يعرفوا المسرح، وتحاول بشكل أو بآخر لتأكيد وجود الأشكال المسرحية في تراث العرب فعليا، وأنهم عرفوها على امتداد تاريخهم الطويل منذ الجاهلية حتى الآن. وبالتالي فإن أغلب الظن في الدعوة لخلق مسرح عربي أصيل إنما هدفها الأول هو تأكيد وجود هذه الأشكال في تراث العرب، رغم أن الكثير من الدارسين يرفضون فكرة أن التراث العربي عرف المسرح، هذه الفئة ترى أن "الأشكال المسرحية التي عرفها العرب مثل الحكواتية، والمقلدين والقراقوز، وخيال الظل، والمقامات وغيرها لم تكن في أفضل حالاتها إلا بعض المقومات الدرامية وأن هذه الأشكال لم تحقق سوى الارتباط الدرامي، بحيث مهدت الأرض لتقبل هذا الفن الوافد حين شق طريقه إلى التربة العربية"(9).

ويرى "نعمان عاشور" أن تاريخنا الأدبي عرف الشعر ولم يعرف المسرح ويقول برأي صريح "أنا ضد كل الآراء التي تدعي أن العرب عرفوا المسرح، فإذا كان قد ورد في الشعر أو في مقامات الحريري أو غيرها العنصر الدرامي، فهذا لا يعني وجود مسرح، لأن العنصر الدرامي موجود في كل الأشكال الأدبية، أما المسرح بشكله المعروف وهو وجود مجموعة تشخيص وجمهور يتلقى ونص مكتوب فهو أمر لم يكن معروفا في البيئة العربية، وأية

محاولة تبذل لإثبات عكس ذلك أعتبره نوعا من المكابرة"[10]. أما الناقد "محمد مندور" فيرى أنه من الإسراف بمكان اعتبار مسرحيات خيال الظل وغيرها من الأشكال الشعبية من الأدب التمثيلي أو فن المسرح، لأنها في حقيقة الأمر لم تكن سوى عروض شعبية كوميدية، وجد فيها الناس ترويحا نفسيا. غير أنها لا ترقى لأن تكون في مستوى ما ذكرناه آنفا، فهي أنماط بدائية من الناحية الفنية، ثم إن هذه الفنون الشعبية التي شابهت الفن المسرحي في بعض عناصره لم تكن لتنشئ أدبا، ومن ثمة لم تخلف تراثا أدبيا، ولكنها بلا شك، قد هيأت عقول ومشاعر الناس للاهتمام بمثل هذا الفن. ويرى "سعيد الناجي" أن محاولة التأصيل هذه كانت انطلاقتها خاطئة، لأنها ابتعدت عن الأساليب الحداثية التي كان من المفروض اللجوء والاستناد إليها للتأسيس والتأصيل، إذ لجأت إلى محاولة إثبات وجود هذا الفن في التراث العربي دون فائدة ترجى.

يبقى أن نقول سواء عرف التراث العربي المسرح أم لم يعرفه، سواء كانت له جذور متأصلة فيه أو لم تكن فهدف التأصيل للمسرح العربي كان ولا يزال قائما، وقد تجاوز الكثيرون مرحلة البحث عن أصول وجذور المسرح في الثقافة العربية، والهم الوحيد القائم حاليا هو إعطاء قالب خاص للمسرح العربي، حتى وإن كان إثبات وجود جذور للمسرح لدى العرب هدفا من أهدافه.

وإذا حاولنا إلقاء نظرة سريعة على تطور المسرح العربي، نجد أن المسرح التقليدي العربي قام على أكتاف أكثر من جيل ابتداء من أواخر النصف الأول من القرن التاسع عشر حتى الستينيات من هذا القرن ".. وضمن التجربة المذكورة تقع حركة تعريب واقتباس المسرحيات الأجنبية، مضافا إليها ما ألف محليا وأغلب النصوص (المحلية) كتبت بتأثير مباشر بالمسرح الأوربي"[11]، أي أن المسرح العربي في بداياته الأولى كان لا يستطيع أن يخطو خطوة واحدة دون الالتفات إلى المسرح الأوربي، فقد كان يقلده بكل ما تحمله كلمة تقليد من معان في كل شيء، وإذا صادف وأن حاول أن يبدو بمظهر عربي، فإنه كان لا ينأى عن النهل منه وتقليده شكلا وبنية، يتستر بمضامين ذات طابع محلي لاسترضاء الجمهور من جهة، وللنأي والابتعاد بقدر الإمكان عن التبعية للآخر (أي الغرب) من جهة أخرى.

من هنا فإن نشأة المسرح العربي في القرن الماضي تمت "بفضل التأثر المباشر غير النقدي بالمسرح الأوربي ولهذا كان مسرحا ذا تقليدية مزدوجة"[12]. أي أن النقل عن المسرح الأوربي من قبل المسرحيين العرب كان نقلا دون نقد ومن ثم كان تأثرهم به تأثرا مباشرا لا يُخْضِع الشيء المراد نقله للنقد والتمحيص، والمقصود بالتقليدية المزدوجة هنا تقليد التجربة الأوروبية من جهة وعرضها بصورة تقليدية من جهة أخرى، فقد ظل العرب مطمئنين إلى تقليدهم للمسرح الغربي الأجنبي ومصرين عليه حتى نهاية النصف الأول من القرن العشرين، لكن موقفهم هذا تغير في نصفه الثاني، إذ حاول هؤلاء الانعتاق من أسره ومحاولة تقديم مسرح عربي محلي يكون وليد بيئته ومجتمعه، بعد أن أفادوا من التقليد.

ونستطيع أن نقول إن النقل في هذه المرحلة كان ضروريا بل أكثر من ضروري، لأن رواد المسرح التقليدي الذي اتسم بالازدواجية، كان هدفهم الأول ترسيخ هذا الفن في المجتمع العربي ولا أدل على ذلك من محاولتهم تقديم أعمال مسرحية متأثرة بصفة مباشرة بالغرب،

ولكنها تحمل صبغة عربية محلية، لجذب الجمهور العربي ولفت انتباهه إلى هذا الفن الذي يعتبره الكثيرون دخيلا على المجتمع العربي. ومن المؤكد أن هذه الازدواجية التي اتسم بها المسرح العربي التقليدي كانت انعكاسا لازدواجية أعم وأعقد تشمل في عمومها الثقافة العربية الحديثة التي كانت تسعى إلى مواكبة العصر الحديث وتحولاته وفي الوقت نفسه تريد الحفاظ على هويتها القومية.

أما المسرح العربي ما بعد التقليدية فقد اتسم بالبحث الفني والنظري على أصعدة مختلفة، بغية التخلص من التبعية بالدرجة الأولى، وهذا ما جعل البعض يسمى هذه المرحلة (مسرح البحث العربي) حيث اجتمعت جهود مخرجين وكتاب مسرحيين ونقاد من أجل التخلص من التقليدية، أمثال "سعد الله ونوس" و"كاتب ياسين" و"عصام محفوظ" و"ميخائيل رومان"... ويمكننا اعتبار آراء يوسف إدريس (نحو مسرح مصري) التي نشرها في مجلة الكاتب المصرية في الأعداد: ٣٤، ٣٥، ٣٦ من عام ١٩٦٤، والتي نشرها فيما بعد تحت عنوان (نحو مسرح عربي)، البداية الفعلية للتأصيل ورغم أنها ليست محلية خالصة إلا أنها فتحت المجال واسعا أمام التجربة المسرحية العربية فوجدت لها مكانا أرحب للتنوع، بحيث أصبحت ظاهرة في الحياة المسرحية العربية، لها مريدوها وأنصارها في مختلف البلدان العربية.

ولعل الرغبة في تأصيل المسرح العربي التي كانت وليدة الرغبة في التخلص من التبعية للآخر، ومحاولة الانفلات والخروج من أسره كانت شاملة، فإلى جانب دعوة "يوسف إدريس" في منتصف الستينيات من هذا القرن من خلال (نحو مسرح عربي) نجد "توفيق الحكيم" يجسد الرغبة نفسها بنظرته ورؤيته الخاصة في (قالبنا المسرحي) في سنة ١٩٦٧، وكذا "محمد حسين الأعرجي" في (فن التمثيل عند العرب) عام ١٩٧٨ و"سعد الله ونوس" في (بيانات لمسرح عربي جديد).

ونجمل هذه المرحلة ـ عموما ـ فيما قاله "أحمد سخسوخ"، من أن مقالات "يوسف إدريس" فتحت المجال واسعا للتنظير في فن المسرح وتجلى ذلك فيما كتبه "توفيق الحكيم" في كتابه (قالبنا المسرحي)".. كما حاول جيل آخر من الكتاب في مصر والعالم العربي، تعميق هذه المنطقة الشعبية في أعمالهم الدرامية مثل ألفريد فرج ومحمود دياب وشوقي عبد الحكيم ونجيب سرور وفوزي فهمي وسمير سرحان ويسري الجندي وغيرهم في مصر، وعبد الكريم برشيد في المغرب وسعد الله ونوس في سوريا وقاسم محمد في العراق وروجيه عساف في لبنان وعز الدين المدني في تونس والطيب الصديقي في المغرب"[13] و"كاتب ياسين" في الجزائر. غير أن هذه المرحلة أي مرحلة ما بعد التقليدية، أو مرحلة التأصيل لم تكن التجارب المسرحية العربية فيها بمعزل عن التأثر بالآخر، فقد تأثر أصحابها به ولكننا نجزم في الوقت نفسه أن تأثرهم لم يكن تقليدا أعمى أو نقلا ميكانيكيا، ولو كان الأمر كذلك لما كانت لتجاربهم قيمة.

إن ما قام به هؤلاء، من جهود يوضح الاستفادة من تجارب الآخرين والسعي لتأصيلها في البيئة العربية، وأمام جمهورها وقد تم لهم ذلك بالعودة إلى تراثهم وإلى مجتمعاتهم للبحث عن مادة جديدة ومصادر وينابيع مستقلة كل الاستقلالية عن المصادر الغربية. ولا شك أن هذا التأثر طبيعي وشرعي ومعقول، بل ضروري إلى حد كبير للنهوض بالمسرح العربي الحديث.

ويعاب كثيرا على البعض محاولة تنصلهم من التأثر بالآخر ومحاولة إنكاره، وكأن في ذلك ذنبا أو جرما.

وإذا كان لابد من تحديد دقيق للمرحلة التي يسميها "هاتف الجنابي" (مسرح البحث العربي)، فهي دون شك لن تخرج عن المحاولات التي أشرنا إليها سابقا، وهي التي برزت في أواسط الستينيات على صعيد الدراماتورجية أولا، واتسعت لتشمل العرض المسرحي برمته وتستند في اعتقاده إلى مصادر ثلاثة وهي:

"١- البحث عن مضامين محلية من خلال العودة إلى التاريخ العربي القديم والحديث وإلى التراث العربي والفلكلور. العربي الإسلامي.

٢- العودة إلى أشكال التعبير المسرحية المحلية والشرقية، والبحث عن أشكال جديدة في الوقت نفسه مع التركيز على كل جوانب العرض المسرحي، من تمثيل وإخراج وسينوغرافية.

٣- المصدر الثالث تمثله مجموعة من المخرجين الذين يعولون على العرض المسرحي عبر تفجير طاقات المثل الجسدية والنفسية والفكرية، وهم يتعاملون مع النص بحرية ومرونة كبيرة بغض النظر عن أصل النص"[15].

باعتبار أن المخرج له كامل الحق في التصرف في النص حسب نظرته الفنية الخاصة وبإمكانه أن يحيد تماما عما يود صاحب النص قوله.

ولكن نتساءل ما المنطلقات التي انطلق منها دعاة خلق مسرح عربي أصيل فعال، ليكون كما يطمحون إليه؟.

يتفق الكثيرون على أن محاولات البحث عن الشكل أو القالب الخاص بالمسرح العربي إنما بنيت على عدة محاور تعد أساسية وضرورية في تأصيله، تتمثل في استلهام التراث بوصفه مادة مسرحية غنية، والإفادة من حيث الشكل والبناء من فنون الفرجة الشعبية سعيا منهم إلى محاولة خلق لغة مسرحية جديدة، تحوّل المسرح كما يقول "عبد الكريم برشيد" من طابعه القديم ليصبح احتفالا شعبيا مفتوحا في مكان عام.

وإذا كان البعض يرى في العودة إلى التراث السبيل الأوحد لتأصيل المسرح العربي، فإن هنالك نقاطا أخرى لا تقل أهمية عن التراث يمكنها بكل تأكيد أن تسهم في تأصيل المسرح العربي، الذي لا تتحقق هويته بالرجوع إلى الماضي والنهل من التراث فقط، بل عبر المزاوجة بين التجربة المسرحية البكر والتجارب المسرحية الحديثة والمتطورة من جهة، ومحاولة استيعاب التركيبة الأدبية المسرحية العربية التي لا تخلو من السرد الذي يعتبر عدو الدراما من جهة أخرى. ولذلك لابد من المزج بينه وبين التقنية المتقدمة والمتطورة سواء في مجال التمثيل أو الإخراج، ويتم ذلك عن طريق تجربة عملية محضة.

وهو ما ذهب إليه كل من "خالد سليكي" و"عز الدين العامري" في معرض حديثيهما عن التنظير والتأصيل للمسرح العربي بالنظر إلى هذه القضية من زوايا متعددة، من بينها محاولة الانفلات من التبعية للغرب واستلهام التراث، إذ يقولان:

"توالت بعد ذلك محاولات الانفلات من المضمون الأوربي بالالتصاق بالقضايا الاجتماعية الخاصة واستلهام التراث. فظلت كتب السير والتراجم وألف ليلة وليلة ـ على

الخصوص ـ مصدر ثراء للمسرحيين العرب، ومعينا لا ينضب إلا أن هذا لم يكن كافيا لتأصيل المسرح في الجسد العربي وثقافته، لأن القضية ليست قضية موضوع بل بنية الفن وشكله بصورة عامة مما سيدفع من جهة أخرى إلى المحاولة التأصيلية والبحث لها عن جذور ضاربة في عمق التاريخ الفني، والاجتماعي العربيين"[15].

ويرى "سعد الله ونوس" أن نسخ التجارب المسرحية الأوروبية لا يفيدنا إلا في تعميق تبعيتنا للغرب من جهة، كما أن الاتكفاء على الذات والبحث عن الأصالة في أرشيف الفلكلور يبدو لنا ساذجا وتبسيطا سطحيا للمسألة فالفلكلور من جهة أخرى لا يستطيع أن يبني ثقافة، فبناء مسرح قوي أصيل وفعال لا يمكن أن يقوم أبدا على أكتاف الغير (الغرب) أو النهل من التراث.والاعتماد عليه كحل من الحلول الجاهزة، دون استخدام ميكانيزمات وتقنيات حديثة ورؤى جديدة، ولقد كان للمبدع المسرحي العربي ثلاثة اتجاهات للتعامل مع التراث أو استخدامه نستعرضها فيما يلي:

"**أولا**: المسرحة الحرفية للتراث، وهي مجرد مسرحة بلا موقف وبلا تعديل.

ثانيا: المزاوجة بين المسرحة الحرفية للتراث مع تعديلات طفيفة لإسقاط واقع حاضر على واقع التراث بقصد نقد حاضره دون الصدام مع الرقابة.

ثالثا: تطويع التراث للحاضر ـ مع نظرة للمستقبل ـ وذلك بالخلاف بل بالصدام معه، مـع التراث بهدف إعادة قراءته وخلقه أو إبداعه من جديد، كخطوة لإبداع الحاضر"[16].

ولقد تبنى الباحثون والمجربون المسرحيون العرب دعوة البحث عن خصوصية للمسرح العربي تجريبيا، لا لكي يرفضوا نمط المسرح الأوربي أو يهملوه كلية، وإنما لكي يعبروا بالمسرح العربي ـ من خلال ما توصل إليه هذا النمط المسرحي وبوسائله ـ إلى أنماط عربية، وإسلامية تلتصق بالجمهور العربي، الذي له طبيعته الخاصة في الاستقبال، وذلك عن طريق حب المشاركة والاحتفال، وهذا ما يتضح من خلال الأشكال اللصيقة بمجتمعاتنا العربية.

وإذا كان المسرح العربي قد شهد تطورا في النصف الأول من هذا القرن فإن أشكاله ظلت معتمدة على ما يقدمه المسرح الغربي من تقنيات فنية أو توجهات فكرية في كثير من الأحيان بحيث تقاسمت مسيرته اتجاهات أدبية مختلفة تندرج ضمنها كتابات تستلهم التاريخ والتراث العربيين، الأمر الذي دفع بعض الدارسين إلى الاعتقاد أن بداية التأليف المسرحي في البلدان العربية تكاد تكون تراثية. وليس التأصيل بالأمر الهين أو السهل ولا يمكنه أن يتحقق بتوظيف الكاتب العربي في سياق ما يختاره من التراث، على مناخات كالسوق والمقهى والحمام والخان أو الجامع، فكل هذا ليس كافيا ليمنح النص مذاقا دراميا رفيعا.

وإذا كان النقل ـ نقل التجارب الغربية ـ منبوذا لأنه لا يفيد إلا في تعميق التبعية، التي يحاول أصلا كل دعاة التأصيل البعد عنها كهدف من أهداف هذه الدعوة فهو أيضا لا يفيد التجريب في شيء، لأن لكل مجتمع مميزاته وواقعه، ومن غير المعقول أن ننقل مسرحا إنجليزيا أو فرنسيا لواقع اجتماعي وسياسي مغاير مثل المجتمع العربي. بينما التجريب الذي نحن بحاجة إليه والمطلوب عربيا، هو تجريب يهدف إلى تأسيس مسرح عربي حقيقي، هو تجريب يلاحظ ويكشف عن الطرق والسبل لإنشاء مسرح مغاير ومتميز، والنقل

لا يمكنه إلا أن يكون عبثا على التجريب، لذلك يقول "على عقله عرسان": "حينما يتم نقل التجريب الغربي على سبيل التقليد مع تجاوز القدرة والخصوصية والمعطى الثقافي والتاريخي والبيئي والاجتماعي، فإن التجريب يكون عبثا"[17].

ويمكن أن نقول بأنه منذ الستينيات وما بعدها كانت هنالك تجارب مختلفة ومتنوعة بتنوع واختلاف اهتمامات ورؤى المسرحيين العرب كل حسب اختصاصه وفهمه، وذلك على أصعدة كثيرة "فقاموا [على سبيل المثال] بالكتابة عن قضايا التأصيل والمعاصرة والدعوة إلى أهمية (الاستفادة) من التراث وتطويعه للمسرح ووصل بعضهم إلى نظريات غير محددة المعالم فكريا وجماليا، وقدم بعضهم الآخر مجموعة تطبيقات عملية فنية"[18] من بينها ما بادر إلى تقديمه "توفيق الحكيم" من قالب مسرحي ويعتمد في أصله على الحكواتي والمقلد كما دعا "يوسف إدريس" إلى مسرح (السامر) وطبقه في مسرحية (الفرافير) وطبق النظرة ذاتها "محمود دياب" في مسرحيته (ليالي الحصاد) أما "ألفريد فرج" و "قاسم محمد"، و "عز الدين المدني"، وغيرهم فقد مزجوا بين الأساليب الحديثة والأجناس الأدبية الشعبية والتراثية : (ألف ليلة وليلة) واستعان "سعد الله ونوس" بمسرح المقهى و"يوسف العاني" بتطوير أحدوثة شعبية. كما بادر "عبد الكريم برشيد" وآخرون إلى الاستعانة بأسلوب ما يسمى (بالمسرح الاحتفالي)، وبادر "عبد القادر علولة " في الجزائر إلى ابتكار ما أسماه (مسرح الحلقة) دون أن ننسى تجارب كل من "روجيه عساف"، و"الطيب الصديقي" وبعض المخرجين أمثال "قاسم محمد" و"كرم مطاوع" و"نجيب سرور" وغيرهم. وقد توصل هؤلاء إلى "تطبيق أسلوب المزج بين التراث وإسقاطه على الواقع والبحث عن فضاءات مناسبة ومتنوعة لأعمالهم. والبحث في التراث عن الأجدى والأنفع"[19]. وهذا ما نلمسه أيضا في مسرح "السيد حافظ"، إذ سعى جاهدا إلى استثمار فكر التراث، لإسقاط الواقع عليه وإعطائه روح العصر، ومناقشة قضايا، لها من الأهمية ما لها في حياة المواطن العربي والإنسان عموما. أما الناقد "عبد الرحمن بن زيدان " فيرى أن هنالك جملة من الحقائق في المسرح العربي التي لا يمكن أن نتجاهلها ويجملها فيما يلي:

"- أن المسرح العربي مسارح.
- أن الكتابة فيه وحوله كتابات.
- أن أسلوب الإخراج أساليب.
- أن لغة هذا المسرح لغات وعلامات ودلالات"[20].

ومن خلال ما سبق توصل هذا الناقد إلى أن "التجريب في هذا المسرح [أي العربي] تجارب لا يمكن حصرها أو تحديد موضوعها في أطروحة واحدة، أو ملمح واحد، لأن مشارب الثقافة المسرحية العربية فيه متنوعة المصادر، ومتباينة المنطلقات والخلفيات والوظائف، لأن مرتكزات الكتابة المسرحية قد بدأ تغييرها وتجاوزها عندما بدأت تطرح أسئلة جديدة حول الإجابة الجاهزة، وحول الأشكال السائدة، حول المسرح الذي لم يعد له مبرر للبقاء أو شرعية الاستمرار في زمن ثقافي أصبح مسكونا - بعد السبعينيات - بإلغاء الثابت وما يخلقه من سكون في الخطاب ودلالاته"[21]. وكل هذا حتما يستوجب النهل من المادة التراثية لبناء تجارب جديدة تتنوع بتنوع الأساليب واللغة، والمصادر وغيرها مما يثري المسرح

العربي بأعمال مسرحية جادة وهادفة من صميم المجتمعات العربية. "ومع أن العودة إلى (التراث) طبيعية وتاريخية، إلا أنها تشتد وتلح في لحظات القوة والضعف... اشتدت وتعاظمت في مطلع الستينيات مع تعاظم الشعور الوطني القومي وفورة القومية العربية، فكانت إبداعات يوسف إدريس، وألفريد فرج، وفاروق خورشيد، وشوقي عبد الحكيم، ومحمود دياب، ونجيب سرور..."[٢٢]، واشتدت أيضا عقب النكسة وفي السبعينيات مع جيل النكسة فكانت إبداعات "السيد حافظ" وغيره من الكتاب المسرحيين التجريبيين، الذين لجئوا إلى التراث لتأصيل تجاربهم وإعطائها صبغة المجتمع العربي.

وإذا حاولنا تحديد العلاقة القائمة بين المسرح والتراث فإننا نجدها علاقة جدلية وهي إلى جانب ذلك "علاقة تاريخية ضاربة في جذور تاريخ المسرح العربي الحديث، حيث يعيدنا ذلك إلى المسرحيات التاريخية التي قدمها المسرح العربي وخصوصا جيل الرواد يعقوب صنوع والريحاني وجورج أبيض وغيرهم، ثم امتد ذلك إلى جيل توفيق الحكيم ومسرحه العميق الصلة بالتراث والتاريخ والذي يحمل كثيرا من إيحاءات التاريخ وجدلية الواقع في آن واحد"[٢٣].

يبقى أن نقول بأن التراث مدلج من الأدلجة المهمة جدا في تأصيل المسرح العربي وإعطائه صبغته الحقيقية التي تميزه كمسرح وتخلصه من التبعية للآخر، شرط أن يقترن توظيفه بالحركية الفعلية العملية، لكي لا يكون التوظيف متسما بالجمود واللاجدوى، إلى جانب توظيف التقنيات الحديثة في فن المسرح مع البحث المتواصل دائما عن الجديد. وذلك هو دأب "السيد حافظ" في أعماله دائما ـ كما سنرى ـ ؛ إذ إنه توصل من خلال أعماله إلى نتائج عديدة من بينها (كما قال) أنه "ليست هناك أزمة نص عربي ولكن هناك أزمة وعي عربي، أن يعي الكتاب أن التراث العربي غزير وأن الأخذ منه لا يعنى الاعتماد على عكاز، ولكن يعنى التنوير وإيقاظ روح الأمة"[٢٤]، فالأمة العربية لها تراث يمكن أن يستخدم ليضيء حاضرها ومن ثم مستقبلها، ومن هنا حدد النقاد للمسرح شروطا تحكمه فما هي شروط التجريب في المسرح العربي؟.

٢ ـ شروط التجريب في المسرح العربي (شهادات بعض المسرحيين العرب):

في خضم البحث عن الشروط التي يستند إليها قيام التجريب في المسرح العربي نسوق شهادات بعض المسرحيين العرب من خلال تجاربهم الخاصة، التي تمتزج آراؤهم فيها وتتنوع بين مفاهيمهم الخاصة عن التجريب وبعض الشروط التي يرونها أساسية في إتمام الفعل التجريبي المسرحي. واستنادنا إلى هذه الشهادات يعود بالدرجة الأولى إلى عدم وجود تحديد لشروط التجريب أي أن شروطه غائبة، وهذه الشهادات نحتكم إليها لمحاولة تحديد البعض منها.

لاشك أن سمة التحدي هي إحدى السمات التي يرتكز عليها الفنان المبدع والمجرب في ممارسة الفعل التجريبي، والتحدي يكون بطبيعة الحال ضد الظروف التي يمكن أن يواجهها الفنان العربي، باعتبار أن الانطلاق من الواقع أحد الشروط التي تحدد هوية الفعل

التجريبي، بما هو تجريب عربي وإن ارتكز في بعض نقاطه على ما اعتمده التجريبيون الغربيون.

كما تعد الحرية أحد الشروط الأساسية للعملية التجريبية يقول: "عبد الكريم برشيد" "إن الإبداع الحق يقوم أساسا على الحرية، حرية المبدع في الخلق، وحرية الجمهور في التجمع والتجمهر والفهم، وهذا ما ليس له وجود مع وجود السلطة في تجلياتها المستبدة والمتسلطة"[٢٥]. فالتجريب يقوم على الحرية، بل هي الأساس في تطوره، إذ لا يمكننا تصور الكاتب المسرحي التجريبي مقيدا بأي نوع من القيود، لأنه كما يصفه "أبوللينر" "من العدل أن يجعل الجموع والأشياء الجامدة تتكلم إذا راق له، وأن يغفل الزمان وكذا المكان. إن عالمه هو مسرحيته، وفي داخلها هو الإله الخالق الذي يرتب كما يشاء الأصوات والإيماءات، والحركات، والكتل والألوان"[٢٦]. وذلك هو شأن: "السيد حافظ" في كتاباته المسرحية التجريبية كما سنوضحه من خلال الفصلين الآتيين.

وها هو "محمد أبو العلا السلاموني" يحدثنا عن الحرية كشرط من الشروط الأساسية في التجريب، موضحا جانبا من تجربته المسرحية، إذ يقول:

"إن الشعور بالحرية هو أساس العملية التجريبية في الإبداع، ولقد بدأ لدى الشعور بالحرية في الكتابة المسرحية عندما وجدت نفسي أكتب عن جنس أدبي ليس له جذور في تراثنا الأدبي، وكلما عثرت عليه وجدته مجرد ظواهر مسرحية، يزعم البعض أنها جذور مسرحنا مثل خيال الظل أو الأراجوز أو فن المحبظين أو فن السامر الشعبي أو الحكواتي أو الراوي وغيرها، مما لا يدخل في عالم المسرح إلا من باب القرابة بعيدة النسب"[٢٧].

بل إن "محمد أبو العلا السلاموني" رغم تسليمه بأن هذا الفن (أي المسرح) فن غربي فهو يقف حياله موقف الاحترام، إلا أن ذلك لا يحول دون إبحاره في عالم الكتابة والغوص في هذا الفن، ومحاولة تجاوزه ما أنجزه الآخرون وتقديم الجديد يحدوه في ذلك ثقة بالنفس وشعور بالحرية الكاملة التي تفتح له أبواب التجريب على مصراعيها فيقول: ..."كما أن التجربة المسرحية الغربية استقرت مناهجها ونظرياتها لم تكن لتحد من حريتي في خوض التجربة أو عدم الالتزام بها التزام التلميذ بأستاذه فهي تجربة أشعر حيالها بالاحترام والتقدير، وأيضا أشعر حيالها بالقدرة على تجاوزها والانعتاق من أسرها رغم قوتها وشدة تأثيرها.. ومن هنا لن أجد في نفسي حرجا من أن آخذ من التجربة الغربية ما أريد وأصوغها كيفما شئت وأحذف منها أو أدخل عليها من خبرتي الشخصية وقدرتي الإبداعية ما أراه مناسبا"[٢٨]. وهو ما ذهب إليه أيضا "جواد الأسدي" الذي يربط مصطلح التجريب أساسا بالحرية إذ يرى بأن مصطلح "التجريب حر وحريته تكمن في تنوع الأساليب واختلاف المناهج ولكن بشرط أن تكون تلك المناهج والأساليب ناضجة وبعيدة عن الصبيانية. أو تلك التي تكرس السهولة سواء على صعيد الشكل أو الأداء المسرحي أو صعيد بنية ووعاء المسرحية كلها"[٢٩]. كما أنه يرى أن بناء صرح التجريب يقوم على عنصر أساسي يراه في غاية الأهمية وكفيل بتجسيده على أحسن وجه، ويتمثل في فن أداء الممثل والتمثيل غير المجاني وحركة الجسد غير الخطابية.

لن نسترسل في ذكر المشاكل التي يعاني منها المسرح العربي أو بالأحرى التجريب في هذا المسرح؛ لأننا نود أساسًا أن نتعرف على أكبر قدر ممكن من الآراء المنسوجة حول التجريب في المسرح العربي ومن ذلك ما ذكره " عبد الفتاح قلعجي" عن التجريب من خلال تجربته الخاصة والتي خلص فيها إلى مقولة ضمنها إلى جانب رؤيته الخاصة، نصيحة يوجهها إلى كل من يرغب في أن يكون مجربا ناجحا في مسرحه قائلا: "إذا كنت مخلصا للتجريب في المسرح فعليك أن تؤمن أنه ليس هنالك مسرح تجريبي، لأنه في الوقت الذي تنظم فيه هذا المسرح قواعدُ وشروطٌ وأنظمة فإنه لا يعود تجريبيا"[٣٠]. وبرأيه أن التجربة لا تتكرر، وإذا كان لنا أن نسمي المسرح التقليدي بمسرح الدائرة المغلقة، فإن المسرح التجريبي هو مسرح الدوائر المفتوحة على المجهول على كل ما هو جديد ولافت للانتباه في المضامين والأشكال الفنية. ونجده ضمن تجربته يحاول أن يحدد بعض المعالم التي يراها ضرورية لإتمام الفعل التجريبي ـ رغم أنه يعترض على إقامة شروط محددة وقواعد لذلك ـ إلا أنه يحاول الإلمام بكل تلابيب الأمور التي لا يمكن للفعل التجريبي أن يقوم دون مراعاتها فيقول: "التجريب في المسرح لابد أن ينطلق من إرادة البحث عن مغامرة جديدة تخترق ثوابت الرواهن الاجتماعية والسياسية والثقافية، وثوابت الأشكال الفنية، هو مغامرة تبدأ بالكلمة المكتوبة وتمتد حتى حقول جسد الممثل وسينوغرافيا العرض المسرحي"[٣١].

وإذا عدنا قليلا إلى الوراء، إلى حيث الحديث عن شروط التجريب نجد أن عبد الكريم برشيد يقدم ـ من حيث الأهمية ـ عنصرا آخر عن الحرية ألا وهو الجرأة، التي تعتبر، حسب رأيه، شرط كل إبداع مشاغب ومشاكس وصدامي يقول عنها موضحا: "هي مطلب ضروري وحيوي، ذلك لأن من يجرب لابد أن يصطدم بلائحة طويلة وعريضة من الممنوعات والمحظورات والمحرمات، وبذلك فقد كان التجريب ـ في معناه الحقيقي ـ في حاجة إلى أن يكون صداميا بالضرورة. إن الأمر.. يتعلق بكتابة ما لم يكتب، وبتقديم ما لم يقدم، بالدخول في الفضاءات البكر، الجديدة والمتجددة"[٣٢]. وبالرغم من تأخير "عبد الكريم برشيد" للحرية درجة وتقديمه للجرأة، إلا أنه لا اختلاف من حيث المبدأ بين ما قاله، وما قيل من قبل "ريمون جبارة"، لأنه أي "عبد الكريم برشيد" في نهاية المطاف يقول إن: "التجريب حرية بالأساس، هو هكذا أولا يكون: حرية في التفكير والدخول بالتفكير في (اللامفكر فيه)"[٣٣].

فالحرية في معناها الحقيقي، هي القيام أساسًا على الاختراق، ولذلك فالإبداع المسرحي يخترق كل الحدود الكائنة والمكنة، ويتضمن محاولة تدمير القوانين والقواعد البالية والأعراف المسرحية القديمة والمتوارثة، وتأتي على رأسها جملة من القوانين من بينها قانون الجاذبية، وقانون وحدة الهوية، ووحدة المكان، ووحدة الموضوع، ووحدة الحالة، داخل المسرحية الواحدة وهذا ما تعودنا عليه في البناء المسرحي القديم، ومن المؤكد أن التجريب يجب أن يتغلغل في كل مفردات العرض المسرحي والفعل التجريبي، لبناء أشكال جديدة تبتعد عمَّا هو مألوف، حتى وإن انبنت على أنقاض القديم ومعرفة أبعاد وحدة القوانين ـ السالف ذكرها ـ وحقيقة تأثيرها في العمل المسرحي، يكفل للمجرب أن يخالف أو يستغني عنها، ويحاول البناء من جديد وبطريقة علمية لنفس المكونات بشكل آخر يقدم ما هو أفضل. فالتجريب الحقيقي يعتمد في رأي "عبد الكريم برشيد" على شعار (خالف تعرف) بفتح التاء

وكسر الراء. وإلى جانب الحرية والجرأة يرى أن التجريب من شروطه أو سماته الخروج؛ لأنه في أحد معانيه ما هو إلا محاولة لمسابقة الزمن، لذلك نجد كثيرا من الأفعال غير مفهومة بشكل جيد؛ والسبب يكمن في أنها سبقت زمانها، وبذلك خرجت عن الوعي العام الموجود.

ويضاف إلى هذه السمة سمة العنف حيث يرى أن المسرح لا يمكن أن يكون إلا عنيفا، نظرا لأنه مبني على الحقيقة، والحقيقة في كل وجوهها لا يمكن أن تكون إلا عنيفة وقوية، ويرى أن العنف في المسرح التجريبي يجب أن يكون عنفا في المعرفة، بالبحث عن معرفة جديدة تدمر عن طريقها القناعات والبديهيات القديمة، وعنفا في الخيال بإبراز وابتكار صور جديدة وغريبة ومثيرة، صور تعتمد في مجملها على التحدي، تحدي الواقع، وتحدي الطبيعة، ومن ثمة يتم إعادة تركيب الوجود والموجودات بشكل آخر مختلف ومغاير. هذه الصورة هي بالأساس مشاهدات ما ورائية، يؤسسها الخيال ويغذيها بغذاء الحلم والوهم والحكايات والأساطير المختلفة. وعنفا في الموقف؛ لأن الرؤى المغايرة لا يمكن أن تعطى إلا مواقف مغايرة "فمواقف التجريب هي بالأساس مواقف وجودية واجتماعية وسياسية قوية، مواقف تكون دائما في المستوى المفكر فيه نفسه، وفي المستوى المتخيل وفي مستوى استقلاليته وحريته وجرأته وخروجه عن ثقافة الاستهلاك"(٣١).

من هنا ومن خلال ما قيل نستطيع القول بأن شروط وملامح وسمات التجريب قد تجلت وتبلورت إلى حد كبير ـ رغم أنها ليست محددة بشكل واضح ـ كما أن المفاهيم التي رصدناها حول التجريب من خلال رؤى بعض المسرحيين العرب واضحة، ومعالمه بارزة.

وخلاصة القول هي أن التجريب موجود في المسرح العربي، ولكن ليس بالشكل الذي يطمح إليه الكتاب المسرحيون والمخرجون العرب، وغيرهم ممن يهتمون بهذا المجال، لذلك فاهتمامات الأغلبية تتوجه نحو محاولة تجسيد التجريب الحقيقي، والبعض إن لم نقل الكثير منهم يرى في تأصيل المسرح العربي السبيل الأول الذي يقود إلى ذلك، أي بمعنى إكساب الأعمال التجريبية والمسرحية العربية هويتها بما هي مسرح تجريبي عربي، ولكن نتساءل كيف يمكنهم ذلك يا ترى؟

يرى "رياض عصمت" أن الهوية لا مقاييس لها تطبق كي يكتسبها مسرح معين، أو مسرح أمة ما؛ إنها كل ما يعكس شخصية وواقع وأحلام وماضي ومستقبل وحاضر هذه الأمة. "هكذا يتخلق العمل الإبداعي مستوعبا تلك العناصر في الشكل والموضوع، وفي الإبداع الحقيقي المنتمي سنجد كل مكونات الهوية: التاريخ، التراث، الميثولوجيا الدينية، وغيرها داخل نسيج العمل بدون افتعال أو إشارات مقصودة أن هنا هوية"(٣٢). ومن هنا فإن العمل على تجسيد أو إكساب العمل المسرحي التجريبي هويته، لا يكون بصفة مباشرة بل بطريقة غير مباشرة وحيثية، بحيث يتحقق الهدف المنشود وهو الهوية دون إخلال أو إساءة إلى الموضوع وجوانبه، وعن طريق نقاط محددة كما سنوضحه لاحقا.

٣- إطلالة على التجريب في المسرح المصري (فترة الستينيات والسبعينيات):

إن ظهور التجريب في المسرح المصري بخاصة، والعربي بصفة عامة كان ضرورة ملحة جاءت نتيجة حتمية للتغيرات التي طرأت على هذا المجتمع بما يستدعي مسايرة كل الفنون

بما في ذلك فن المسرح للعصرنة والتطور الملحوظين، بل إن دخول التجريب ضمن إبداعات المسرحيين العرب كان من قبيل التخلص من الإحساس بالدوران دائما وأبدا في فلك التجارب المسرحية الغربية لذا كان السؤال المطروح آنذاك هو: هل ما يقدم من إبداعات أو تجارب مسرحية هي من صميم المسرح العربي؟ وهل ما تقدمه هذه التجارب أو الإبداعات من مواضيع يخدم هذا الجمهور أم أنها محض تكرار واجترار للتجارب الغربية لا غير؟

إن هذا السؤال وغيره من الأسئلة التي تصب في الاتجاه نفسه كانت المفتاح السحري لمسرح جديد متميز، وهي الأسئلة نفسها التي ولدت حركة تجريبية جادة في المجال الدرامي ابتداء من الإبداع ومرورا بالنقد وصولا إلى التنظير، إذ إن الإجابة عن تلك الأسئلة المعلقة استدعت إعادة النظر فيما قدم من أعمال مسرحية، لا لتجريم وتغريم أصحابها، بل للبناء على أنقاضها، بناء مسرح يليق بهذا المجتمع الذي كانت ولا تزال له تركيبته الخاصة وبنيته المميزة "ففي الستينيات من هذا القرن تبلورت... محاولات تجريبية مهمة للكتاب المسرحيين المصريين، وظهرت نشاطات مسرح الجيب والمسرح العالمي ومسرح المائة كرسي ومسرح القهوة ومسرح الفلاحين"[٣٦].

فقد كان جيل الستينيات من الكتاب المسرحيين المصريين يحاول تجاوز الإنجازات الفنية التي قدمها كبار الأدباء، أمثال "توفيق الحكيم" وكذا كتاب الخمسينيات، سعيا منهم إلى إبداع أشكال جديدة تعبر عن مطامحهم الفنية والاجتماعية. وتلخصت أعمالهم في معالجة القضايا الاجتماعية والتاريخية وغيرها.. متخذين في ذلك مسارين مهمين ومختلفين من حيث المنهج هما: "استلهام الأشكال المسرحية الشعبية وفنون الفرجة الشعبية التي عرفها المجتمع العربي قبل - وكذا خلال - اتصاله الوثيق بالحضارة الأوروبية منذ مطلع العصر الحديث، ثم تجريب الأشكال المسرحية المستحدثة في المسرح الغربي في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية بصفة خاصة مثل المسرح اللحمي ومسرح العبث، والتراجيكوميدية والمسرح التسجيلي، ثم صيغة المسرح داخل المسرح"[٣٧].

أما فترة السبعينيات فقد تميزت بالتراجع على مستوى الإبداع والتنظير، لأسباب عديدة رغم أن البعض يرى في هذا التراجع تراجعا صوريا لا أكثر، تقول "هدى وصفي": "وإذا كانت هذه الفترة قد شهدت تراجعا في الإبداع والتنظير، فإن هذا التراجع ظاهري فحسب، إذ تبلورت في هذه الفترة فكرة (الجماعات المسرحية) وقد ارتبطت بداية السبعينيات (١٩٧١) بترجمة فاروق عبد القادر لمسرحية بيتر بروك (نحن والولايات المتحدة). كما ترجم فيها عبد السلام رضوان (مسرح الشارع في أمريكا) سنة (١٩٧٩)، وأخيرا ترجم فاروق عبد القادر في نهايتها (١٩٧٩) كتاب روز إيفانز (المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى اليوم)"[٣٨].

ولكن رغم هذا وذاك فإن المسرح التجريبي أدى نسبيا الدور الذي اضطلع به، والمتمثل في إسقاط الأقنعة وكشف الحقائق وتوسيع الوعي القومي، والدعوة إلى الثورة والتمرد واتخاذ المواقف. وشملت هذه الأعمال الكثير من القضايا بما فيها القومية، والوطنية والعالمية، وكذا القضايا السياسية والاجتماعية.

الهوامش:

(١) عصام السيد: ندوة المسرح والتجريب، مجلة فصول، مجلد١٤، ع١، ربيع ١٩٩٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ص٣٣٥.

(•) الهابننج happening: كلمة إنجليزية تعني حدوث شيء ما، ودرج استعمالها في مجال الفن ولا سيما الرسم والموسيقى والمسرح في الستينيات في أمريكا، وبعد ذلك في بقية دول العالم، وصارت في مجال المسرح تدل على عرض غير متوقع يأخذ شكل حدث آني متفرد وغير متكرر. وشكل الهابننج في المسرح مرحلة تحوّل وقطع بالنسبة لما كان يقدم على الخشبة في صالات المسرح التقليدية، فأثار دهشة الجمهور وساهم في تغيير النظرة إلى المسرح الذي تحوّل من فرجة إلى احتفال يختلط فيه الجمهور بالممثلين.

(٢) عبد الكريم برشيد: ندوة المسرح والتجريب، مجلة فصول، مجلد١٤، ع١، ربيع ١٩٩٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ص.ص ٣٣٥ - ٣٣٦.

(٣) بيار أبي صعب: عن المسرح والجماهير، مجلة المسرح التجريبي، ع٧، ٧ سبتمبر ١٩٩٣. مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر: ص٣.

(٤) جابر عصفور: ندوة المسرح والتجريب، مجلة فصول، مجلد١٤، ع١، ربيع ١٩٩٥: ص٣٥٩.

(٥) سعد الله ونوس: دفاتر المسرح، مجلة المسرح التجريبي، ع٨، ٨ سبتمبر ١٩٩٣: ص٩.

(٦) هاتف الجنابي: المسرح العربي ما بعد التقليدية، مجلة المدى السورية، ع١١، ١٩٩٥/١٠/١: ص٢٤.

(٧) محمود نسيم: المسرح العربي والبحث عن الشكل قراءة في العقل التنظيري، مجلة فصول، مجلد١٤، ع١، ربيع ١٩٩٥: ص٧٢.

(٨) عادل قرشولي: الأطروحات العصية في المشاريع المسرحية/ ملاحظات على المنطلقات، مجلة دراما (المغربية)، ع١٠، س١. ١٩٩٢: ص٧.

(٩) محمود نسيم: السابق: ص٧٧.

(١٠) أزمة المسرح العربي شهادات حية (أولها شهادة نعمان عاشور): سارة. مجلة الدوحة، ديسمبر ١٩٨٦: ص١٠٢.

(١١) هاتف الجنابي: المسرح العربي ما بعد التقليدية، مجلة المدى السورية، ع١١، ١٩٩٥/١٠/١: ص٢٢.

(١٢) م.ن. ص.ن.

(١٣) التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون: تر. ت. أحمد سخسوخ: ص١٠.

(١٤) هاتف الجنابي: المسرح العربي ما بعد التقليدية، مجلة المدى السورية، ع١١، ١٩٩٥/١٠/١: ص٢٤.

(١٥) خالد سليكي وعز الدين العامري: نهر التحديث، مجلة المسرح التجريبي، ع٥، ٥ ديسمبر ١٩٩٣: ص٩.

(١٦) رأفت الدويري: المسرح العربي ما بين التراث والحداثة، مجلة فصول، مجلد١٤، ع١، ربيع ١٩٩٥: ص٨٩.

(١٧) م.ن. ص.ن.

(١٨) فاروق أوهان: التجريب بين الكلاسيكية والحداثة، مجلة فصول، مجلد١٣، ع٤، شتاء ١٩٩٥: ص٦٧.

(١٩) م.ن. ص.ن.

(٢٠) عبد الرحمن بن زيدان: خطاب التجريب في المسرح العربي، ط١. مطبعة سندي، مكناس المغرب ١٩٩٧: ص٦٠.

(٢١) م.ن: ص.ص ٦/٧.

(٢٢) المسرح المصري ١٩٩٥/٩٤. رصد للحركة المسرحية من قبل وزارة الثقافة ـ المركز القومي للموسيقى والفنون الشعبية. مطابع الأهرام ١٩٩٦، القاهرة: ص١٤٤.

(٢٣) مجدي فرج: محاورات في التجريب المسرحي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ١٩٩٨: ص٩٧.

(٢٤) فاطمة حاجى: مسرح الطفل في الكويت، من الملحق الذي يتضمن حوارا مع الكاتب: ص١٤١.

(٢٥) عبد الكريم برشيد: مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس، جريدة السياسة، ١٩٨٤/٦/٢٠: ص٨.

(٢٦) م.ن: ص.ن.

(٢٧) محمد أبو العلا السلاموني: التجريب هو الشعور بالحرية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ص٤٢.

(٢٨) م.ن: ص.ن.

(٢٩) هاتف الجنابى: المسرح العربي ما بعد التقليدية، مجلة المدى السورية، ع١١، ١٩٩٥/١٠/١: ص٢٤.

(٣٠) عبد الفتاح قلعجي: التجربة التي لا تتكرر، مجلة فصول، مجلد١٤، ع١، ربيع١٩٩٥،: ص٤٢٢.

(٣١) م.ن: ص.ن.

(٣٢) عبد الكريم برشيد: المسرح والتجريب والمأثور الشعبي، مجلة فصول، مجلد١٣ن ع٤، شتاء ١٩٩٥: ص١٨.

(٣٣) م.ن: ص.ن.

(٣٤) م.ن: ص٢٠.

(٣٥) رياض عصمت: المسرح في الثقافة العربية ٣ مأزق المعار، مجلة المسرح التجريبي، ع٤، ٤ سبتمبر ١٩٩٣: ص٩.

(٣٦) هدى وصفي: التجريب في المسرح المصري، مجلة فصول، مجلد١٤. ع١. ربيع ١٩٩٥: ص١١٢.

(٣٧) سامي سليمان أحمد: (التجريب في مسرح محمود دياب. باب الفتوح نموذجا)، مجلد١٤. ع١. ربيع١٩٩٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٥: ص٢٩٦.

(٣٨) هدى وصفي: (التجريب في المسرح المصري)، مجلة فصول، مجلد١٤. ع١. ربيع ١٩٩٥: ص١١٢.

اللعب في الدماغ لخالد الصاوي:

بين

رغبة التعبير وطموح التثوير

حازم عزمي

في معرض مقاله عن مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي لعام ١٩٩٩، يروى الناقد والباحث المسرحي الأمريكي الشهير مارفن كارلسون واقعة شهدها في إحدى ندوات المهرجان، إذ انبرت ممثلة شابة واعترضت على سيطرة الأسماء الراسخة من الأجيال السابقة على منصة الندوة وحديثهم باسمها وباسم أبناء جيلها من شباب المسرحيين. وبغض النظر عن فحوى اعتراض الممثلة الشابة آنذاك فإن الناقد الأمريكي قد وجد في تلك الواقعة حدثا طريفا بعث الحياة في الندوة التي بدت لكارلسون حتى تلك اللحظة حدثا تقليديا وخاليا من الروح. والحق أن تلك الواقعة لم تكن سوى تجسيد رمزي لإحساس متعاظم لدى جيل بكامله من الشباب، ضاق ذرعا بجمود الواقع من حوله وسيطرة الأجيال السابقة على مقدراته، فانبرى يعبر عن غضبه ورغبته في التغيير على جميع الأصعدة.

وتجلت هذه الرغبة في التغيير على الصعيد المسرحي فيما عرف بحركة المسرح الحر، والتي برز دورها في أواخر الثمانينيات ومطلع التسعينيات، والتي وجدت في مسرح الهناجر (تحت القيادة الليبرالية وغير التقليدية للدكتورة هدى وصفي) بيتا يحتضن شبابها ويرعاهم. وعلى الرغم من هذا الاحتضان والتشجيع — المشروطين — من قبل المؤسسة الرسمية، فقد كان على الحركة أن تنتظر حتى عام ٢٠٠٤ كي تنال الاعتراف الشعبي والجماهيري بدورها، و لم يكن ذلك الاعتراف إلا بفضل مسرحية اللعب في الدماغ لفرقة الحركة، والتي اعتبرها النقاد والجماهير في حينها الحدث المسرحي الأهم لذلك العام.

وبغض النظر عن هذا الاعتراف الجماهيري الذي تأخر كثيرا، فكما تؤكد الناقدة الكبيرة فريدة النقاش تعليقا على العرض (في جريدة الأهالي عدد ١٨ فبراير ٢٠٠٤) فإن المتابع لمسيرة المسرح المصري على مدار العقدين الماضيين، لابد وأن يتوقف كثيرا عند اسم صانع العرض: خالد الصاوي. لا يرجع ذلك فقط إلى تعدد مواهب هذا الفنان (فهو ممثل ومخرج مسرحي وسينمائي ومؤلف درامي وقاص وشاعر وملحن) بل إلى إخلاص الصاوي (٤٥

عاما) على مدار مشواره لمشروعه الفني والفكري شديد الخصوصية، وذلك في إصرار ودأب لا يسع المرء إزاءهما سوى أن يشعر بالإعجاب والتقدير (بغض النظر عن اتفاق البعض أو اختلافهم مع ما يطرحه ذلك المشروع من رؤى) فداخل سياق يقع المدارس المسرحي فيه بين شقي رحى متمثلين في مسرح الدولة بهيكله البيروقراطي وتوجهاته القائمة، ومسرح القطاع الخاص الذي يبدو في الكثير من صيغه التجارية متملقا لذوق رواده وزاهدا في أي محتوى فني أو فكري يتجاوز الخط السائد ، في وسط هذا السياق بدا مشروع الصاوي منذ ظهوره جزءا مهما من مشروع أكبر حمل لواءه معه أبناء جيله من "شباب" المسرح الحر ممن اقتحموا المشهد المسرحي في أوائل التسعينيات فأعادوا لذلك المشهد قدرا غير قليل من حيويته، وأثروه برؤاهم الجديدة وإن ظلوا هم أنفسهم (حتى يومنا هذا) يبحثون عن مكان يليق بهم بوصفهم أصحاب صيغة مسرحية بديلة في حاجة لغطاء من الشرعية يضمن استقلاليتها واستمراريتها، ولا أقول التواصل بين أجيالها (بعد أن تجاوز معظم روادها مرحلة الشباب).

وأيًا ما كان من أمر جهودهم تلك، فلا أظنني مبالغا حين أقول إن عرض خالد الصاوي "اللعب في الدماغ" — والذي اعتلى خشبة مسرح الهناجر في يناير ٢٠٠٤ وامتد عرضه، نظرا للإقبال الجماهيري الطاغي حتى مايو من نفس السنة — قد مثل علامة فارقة في سعي فناني المسرح الحر للاعتراف بشرعيتهم بل وبشر بدخولهم — شاءوا ذلك أم أبوا— ضمن معادلة المسرح الجماهيري، أي بما طرحه عليهم ذلك الانتقال في لحظته التاريخية من مسئوليات مختلفة ومنزلقات اقل وضوحا ومن ثم أشد خطرا.

فالنجاح الجماهيري والنقدي غير المسبوق الذي حظي به عرض الصاوي لا شك قد طرح اسم صانعه — بقوة — لكي يقوم بدور المثقف الجماهيري (بالتوازي مع نجوميته السينمائية والتليفزيونية المتصاعدة والتي أسهم هذا العرض في تأكيدها وتسريع إيقاعها)، فغاية هذا المثقف أن يتجاوز حدود مهنته ويشتبك في حوار مع الجماهير ويساهم في خلق وعي جديد لديها (راجع مثلا المدونة التي يتواصل فيها الصاوي مع جمهوره على العنوان http://khaledelsawy.blogspot.com)، ومن ثم فإن تقييم الأعمال التي يقدمها مثل هذا المثقف الجماهيري، لا يمكن أن يقتصر على تأكيد أوجه التميز أو الخلل من الناحية الحرفية فقط (إذا صح وجود مثل هذا التقييم المبتسر بالنسبة لأي عمل فني على الإطلاق)، بل يجب أن يسعى التقييم إلى ربط الشكل الفني، الذي يختاره العمل لنفسه بالسياق الذي يخاطبه وبما يطرحه العمل فكريا، وهو ما يقودنا بالضرورة إلى تحليل الأثر الثقافي والاجتماعي الذي يحدثه العرض داخل متلقيه (على تباين هوياتهم وخلفياتهم) — سواء وعى صانع العمل كافة أبعاد ذلك التأثير أم لا.

ولعل أول ما نلاحظه عند الشروع في مثل هذا التقييم أن عرض "اللعب في الدماغ" يبدو كمن يقف حائرا في منطقة ما بين الرغبة في التعبير الصادق عن مشاعر جماهيره العريضة والتواصل مع رؤاهم المتباينة والمتناقضة للواقع الذي يعيشونه، وبين رغبة صانع العمل التقدمية في تثوير جماهيره وتوجيه وعيهم توجيها تنويريا، يكشف لتلك الجماهير حقيقة القوى الخفية للعولمة الرأسمالية، والتي ما برحت تحاول تشكيل الواقع العالمي وتزييف وعي الجماهير الغافلة وفقا لمصالحها وأطماعها. ومن الأهمية بمكان هنا أن نشير إلى

ان هذا الدور التنويري الذي يختطه الصاوي لنفسه لا يقتصر مداه على مصر والعالم العربي، بل ان الصاوي يبدى حرصا متزايدا على تأكيد دوره بوصفه عضوا نشطا في الحركة العالمية المناهضة للعولمة، لذا فإن شريط الفيديو الخاص بالعرض — والذي أشرف الصاوي بنفسه على إخراجه — لا ينتهي فقط بأغنية الختام كما أداها ممثلو العرض (والتي سأعود إليها فيما بعد)، بل سرعان ما تقطع هذه الأغنية لقطات تسجيلية أخرى تصور العرض أثناء تقديمه على مسرح البيكولو بميلانو (المعروف بتوجهاته اليسارية) حيث تصعد فتاة إيطالية إلى خشبة المسرح عند أغنية الختام وتؤدى في صدق واضح نفس الأغنية الحماسية مترجمة إلى اللغة الإيطالية، بينما يقف الصاوي إلى جانبها ممسكا لها بالميكروفون وعلى وجهه أمارات الامتنان والرضا، كمن يؤكد للجميع على عالمية الرسالة النضالية التي يطرحها.

وهكذا، فعلى مدار ما يقرب من ساعتين، يستخدم العرض مزيجا من تقنيات الكباريه السياسي والمسرح الشعبي وما يعرف بعروض "الأجيت بروب" (أي الدعائية التحريضية Agitational Propaganda)، بغية أن يصب غضبا جياشا ومستحقا على تبعات ثنائية الأنا والآخر، تلك الثنائية التى ما برحت العولمة تدعُونا لتجاوزها، ولكنها في واقع الأمر تستغلها لصالحها لكي "تلعب في دماغ" العالم أجمع — بشماله وجنوبه — من خلال الترويج للنموذج الرأسمالي الغربي والإيحاء بتفوقه وحتميته باعتباره الخيار "الطبيعي" على إطلاقه ودون تمحيص، ومن هنا يأخذ العرض على عاتقه إبراز فساد الفضائيات العربية وتحالفها مع قوى الامبريالية الجديدة، مشيرا إلى أن ذلك النوع من الإعلام يساهم في تسطيح وعي الجماهير ويسوقهم إلى فساد أخلاقي وانهيار نفسي وقيمي يجعلهم عاجزين عن إدراك أو مواجهة أي خطر خارجي يحدق بهم في لحظات الأزمة.

ولعل اختيار شكل فني كوميدي يقترب في مناطق عدة من الجروتسك قد أغرى العرض برسم شخصياته — وبخاصة الأمريكي منها — على نحو أحادي البعد أشبه بسلسلة أفلام الرسوم المتحركة توم وجيري (والتي يشير إليها إحدى شخصيات العمل باعتبارها مثله الأعلى في الحياة). ومن هنا فإن العرض في انشغاله بالتنفيس عن أزمة الذات العربية في مقابل عنف المحتل الأمريكي يكتفي إزاء تلك الثنائية باتخاذ موقف المدافع، مقاوما الآخر الغربي — على إطلاقه أيضا — عن طريق السخرية والعنف المضاد (المعنوي والمادي) ودونما اجتهاد واضح في تأمل ما يكمن وراء ذلك التقسيم المغرض للعالم، وهو في موقفه الانفعالي الساخر لا يبدو فقط كمن لا يعبأ بمناقشة تلك الثنائية — ناهيك عن دحضها وكشف زيفها — بل يبدو أيضا، عن غير قصد، كمن يسلم بصحة ذلك التقسيم المغرض ويعترف بموقعه فيه طرفا نقيضا للغرب بكامله، أي أنه يبدو كمن يؤكد الثنائية الامبريالية ويكرسها.

منذ لحظاته الأولي يستهدف العرض إحداث تأثير صادم وحاد في نفوس متلقيه، إذ يقتحم الممثلون كافيتيريا مسرح الهناجر وقد أمسكوا بالرشاشات وارتدوا ثياب جنود مشاة البحرية الأمريكية (المارينز) ويحملون لافتات مكتوبة بالعربية، بها بعض الأوامر من "الحاكم العسكري للمنطقة" من قبيل "ممنوع التفجيرات الانتحارية"، بالإضافة إلى نصائح مدرسية أخرى تبدو أكثر عبثية في سياق العرض مثل "الصبر مفتاح الفرج" و "اغسل يديك قبل الأكل وبعده". ويقتاد الممثلون/المارينز الجمهور تحت تهديد السلاح إلى صالة العرض وهم يلقون

بالأوامر في إنجليزية خشنة، بل يشتبكون مع اثنين من الجمهور، رجل و امرأة في ثياب شعبية، حينما لا يبديان الانصياع اللازم لتلك الأوامر العسكرية. وحينما يكتمل الجمهور في المسرح يخرج علينا مدير الإنتاج (سيد الجناري) ليقرن الترهيب بالترغيب: فيطلب منا مساعدته، لأن "الليلة لبش زي ما انتو شايفين" ولأن منتج البرنامج على استعداد لأن يزيد حسنتنا كجمهور مدفوع الأجر إلى ستة دولارات كاملة، إذا أثبتنا أننا جمهور طيب ومتعاون، يصفق ويهلل حينما يشار إليه بذلك. وهكذا يجد الجمهور نفسه محاصرا بين عنف وغطرسة المحتل الغربي "في الخارج" وبين الاستسلام لاستغلال الآلة الرأسمالية التي تديرها حفنة متواطئة ومستغلة "في الداخل".

وهكذا أيضا يتحول المسرح إلى استوديو في إحدى القنوات الفضائية العربية — قناة الديمقراطية أو "الديمكراطية" كما تشير شاشة الفيديو المثبتة في أعلى عمق المسرح — ثم تهل علينا المذيعة نادية الضبع (نرمين زعزع) تتثنى وتتلوى وتتأوه وقد غطت المساحيق الثقيلة وجهها، فترحب بنا في برنامجها "وحشتوني" وتتقدم لنا في فخر ضيفها لهذه الحلقة: الجنرال توم فوكس الحاكم العسكري للمنطقة، والذي يلعب دوره في حيوية شديدة خالد الصاوي نفسه، وهو أيضا مخرج العرض ومؤلفه وواضع ألحانه وأشعاره، في مقابلة ساخرة بين سيطرة الصاوي الإبداعية على العمل وسيطرة توم فوكس الخشنة المتعجرفة على عالم العرض والمنطقة ككل.

ونلاحظ هنا أن اسم الجنرال يجمع في آن بين الإشارة من جهة إلى الجنرال تومي فرانكس قائد قوات التحالف أثناء غزو العراق (و الذي صرح مرة للصحفيين بأن جيشه لا يعبأ بإحصاء عدد الجثث المتساقطة في المعركة) والإشارة من جهة أخرى إلى محطة التليفزيون الشهيرة فوكس نيوز المعروفة بميولها اليمينية المؤيدة لسياسات بوش والمحافظين الجدد.

وهكذا، يقدم لنا العرض منذ لحظاته الأولى عالما ذكوريا خشنا حتى النخاع، عالم دارويني، قوامه العنف والبقاء للأقوى، ومن ثم لا يعبأ هذا العالم كثيرا بفهم الآخر أو تحليل منطقه، بل يرى في ذلك كله غباء وخنوعا لا مبرر لهما: يستعين العرض في بدايته ومنتصفه بمقاطع من أغنية "تحب تشوف عنف" لفريق الراب اللبناني "عكس السير" في إدانة لانتشار العنف داخل الثقافة الأمريكية السائدة وما تقدمه من أفلام، وسرعان ما يعقب تلك الأغنية أغنية راب أخرى يشدو بها الجنرال الأمريكي في نبرة متفاخرة عنيفة، فوسط طلقات الرصاص المنطلق من كل صوب، يتغنى توم فوكس بحبه الشديد للمصريين مدللا على ذلك بتعديد المفردات الغرائبية التي يبدو التعرف عليها مرادفا لإدراك حقيقة مصر: كالفول والطعمية والمجاري والأغاني الراقصة ورقص هز البطن الذي يؤديه في إخلاص وانضباط عسكري أحد جنود المارينز المحيطين بتوم، فيثير هذا المشهد ضحك الجمهور المصري ويعطيهم إحساسا وقتيا بالتفوق على خصمهم الغربي المزهو بانتصاره، وقد بدا أمامهم على المسرح في صورة مزرية تبعث على السخرية والكراهية في آن.

تطلب المذيعة من ضيفها الجنرال أن يختار بنفسه القصة الاجتماعية الفائزة في البرنامج، فلا يجد أفضل من قصة بعنوان "هات من الآخر" (دلالة على سيادة منطق

الاستسهال والتسطيح الذي يضيق ذرعا بأي مناقشات متأنية). ويظهر على المسرح بطل القصة أشرف (جمادة بركات) وهو شاب تخرج في كلية التجارة منذ سنوات ويعاني من البطالة وتردي المستوى المادي والثقافي، بالإضافة إلى قدر غير قليل من الانتهازية وازدواجية المعايير: فهو يحدثنا في فخر عن شقيقته المحجبة ("البنت دي هي البنت والعرض والأم والوطن ... هي الشرف!") ثم يخبرنا في نفس اللحظة عن خيانته لأعز أصدقائه بإقامة علاقة مع زوجته، معللا ذلك بأن "الشباب تعبان"، بل إنه لا يتورع عن خيانة عشيقته نفسها بالاستيلاء على مدخراتها في البنوك، وهنا يتدخل هاتفيا في البرنامج والد أشرف "الحاج دويدار" والذي يتحدث في نبرة متدينة ورعة عن ابنه البار بأهله (!):

دويدار (يمثل بمبالغة شديدة): أنا قدام العالم كله.. قدام التليفزيون والخلق وقبل ده كله قدام ربنا سبحانه وتعالى.. أشهد وأقر أن أشرف.. مثال للابن البار اللى هانت عليه نفسه وماهانش عليه أهله المحتاجين الجعانين، والخمس تلاف جنيه دول اللى بتذله بيهم الأخت.. أنا عارف بيهم.. وهم في جيبي دلوقتي! هي ربنا يحميها لشبابها تقدر تجيب قدهم عشر مرات، إنما أشرف.. غلبان.. شاب!!.. يجيب منين؟ يجيب منين؟ يجيب منين؟

(جميع الممثلين يصفقون له، ينحني لهم ويغادر الخشبة)

وبينما يتيح العرض لأشرف الفرصة لشرح بعض منطقه، بغض النظر عن تهافت هذا المنطق وفساده، يبدو الانهيار الأخلاقي لنساء ذلك العرض بلا أي منطق ينتظمه، بل وتبدو تلك النساء -- على مستوى اللاوعي -- سببا وموضعا للجرح الذي يلحق بالذات فيصيبها ب"عجز" أخلاقي ونفسي وجسدي. يتأكد ذلك في شخصية إنتصار، عشيقة أشرف وزوجة صديقه سالم (لاحظ المفارقة المريرة بين دلالة اسمها وهزيمة الذات)، فمع نهاية المسرحية نراها وقد صارت مغنية/غانية شهيرة من نجمات الفيديو كليب، تحظى من الجنرال الأمريكي بكل الرعاية و "الاحتضان"، وحينما تسترجع انتصار ذكريات طفولتها نرى أمها وهي تحترف البغاء مع السائحين الخليجيين بمباركة الأب الطامع في المال. وهكذا، في مفارقة مع كلمات أشرف الطنانة عن الشرف والعرض، يبدو العمل في أحد تفسيراته بمثابة صرخة ألم تطلقها ذات ذكورية جريحة تنتفض في غضب لانتهاك جسد الأمة، المادي والمجازي، على يد "أشقائنا" العرب في الماضي القريب، ولاستباحة هذا الجسد مجددا في الحاضر على يد "مغتصب" أمريكي يفاخر بقوته وذكوريته المنيفة.

وحقيقة الأمر أن العرض يكاد يخلو من أي أصوات إيجابية باستثناء رجل وامرأة يرتديان ثياب العمال الزرقاء (محمد عبد الوهاب وأوديت شاكر) يظهران على فترات متقطعة على مدار العرض لكي يقاوما الجنرال، إما لفظيا عن طريق فضح الأسباب الحقيقية التى أتت به للمنطقة، أو فعليا عن طريق الكفاح المسلح الذي يقودهما بدوره إلى تصفيته جسديا في نهاية العرض.

وإذا كان توحد العرض مع البروليتاريا والطبقات الكادحة يبدو منطقيا في سياق إصرار العرض على تأكيد هويته الاشتراكية الماركسية، فإن أشد ما يثير الدهشة في ذلك

العمل، الذي يتحدث عن تزييف الوعي وضرورة خلق وعي بديل، يتمثل في ذلك الغياب غير المبرر لكافة تمثيلات المثقفين. فالصاوي في برنامج العرض يهدي عمله للمثقف الاشتراكي يحيى فكري "شريكي في تشكيل الإطار الفكري لهذا العمل" وبرغم هذه الشراكة المعلنة فإن المسرحية نفسها تخلو من أي تمثيل لمثقفين ملتزمين على شاكلة فكري، أو مثقفين إيجابيين من أي نوع على الإطلاق.

وفي مقابل ذلك النفي للمثقفين، نرى مشهدا دالا تجري فيه المذيعة حوارا مع أحد الكوادر في حزب ما، ولعله الحزب الحاكم، فيزايد كل منهما على الآخر، لإظهار محبته للسلام وكراهيته للعنف "لأن العربيات اللى بتتكسر دي عربياتنا احنا" كما تؤكد المذيعة (فيما يذكرنا بمنطق الرئيس السادات عند إدانته لـ"انتفاضة الحرامية" في ١٨ و١٩ يناير). وهكذا، يوجه العرض نقدا لاذعا ومبررا لبعض آليات الخطاب الرسمي الذي يستخدم شعارات السلام، إيثارا للسلامة، متناسيا في ذلك السلام العادل يجب أن يرتكز على توازن القوى، والذي بدوره يؤكد ذلك السلام ويضمن استمراريته.

إلا أن العرض في نقده المشروع لمنطق السلام والتفاوض الذي يتبناه الخطاب الرسمي وبعض المثقفين يصل إلى مرحلة جد خطرة، حينما يجاري بعض أشكال الخطاب الجماهيري السائد في نفي ذلك المنطق نفيا انفعاليا وحادا. ففي إحدى فقرات البرنامج تقرر المذيعة أن تأتي بـ"الجمل والجمال"، أي أن تجمع كل أطراف الصراع بحضور الجنرال الأمريكي وبمباركته: فتستضيف أشرف وعشيقته إنتصار ومعهما زوج العشيقة: سالم (لاحظ اللعب على كلمات السلام والمسالمة والاستسلام)، وهو رجل هزيل ضئيل، يخبرنا أنه مجرد "فنجري بق" وأنه يدرك تمام الإدراك أنه لاقبل له بمواجهة أشرف "اللي زى الطور" ومن ثم يعلن مباركته لعلاقة زوجته بصديقه، فلا يفوت المذيعة أن تشيد بسالم وبتحضره، لأنه يثبت للعالم كيف أننا قادرون على حل كل مشاكلنا عن طريق الحوار والرأي الآخر. ،هكذا، يبدو العرض كمن يعادل بين منطق الحوار على إطلاقه، والإخصاء المعنوي للذات وتخليها عن ذكوريتها طواعية طمعا في نيل رضا "مغتصب" يباهي بقوته وفحولته.

ونكاية في الطابع الذكوري للعرض، يبدو عنصر التمثيل النسائي داخل العرض فى أفضل حالاته: فينجح خالد الصاوي فى إعادة توظيف إمكانات نرمين زعزع فى دور المذيعة نادية الضبع. فتستكشف زعزع بعض المناطق المهجورة فى صوتها الرخيم على نحو يسمح لها باستدعاء طبقات خشنة أقرب إلى الذكورية، تبرز بشكل جيد ومفجر للكوميديا التناقض بين فجاجة المذيعة التصابية في سعارها المادي والجنسي، وما تحاول إظهاره أمام الكاميرا من أنوثة ورقة مصطنعة.

وتبرز فاطمة السردى أيضا في دور إنتصار ولكنها تبرز على نحو خاص حينما تؤدى دور المترجمة فى مشهد المؤتمر الصحفى لقادة قوات التحالف. فتجيد الممثلة هنا استخدام ملامح وجهها المحايدة ونبرة صوتها الآلية الخالية من أي مشاعر للتأكيد على عبثية ما تقوم به من عمل، إذ تبدو الترجمة الفورية هنا وكأنها تحاول - بلا جدوى - أن تضفى قدرا من وقار اللغة العربية الفصحى على حديث المحتلين النائي للواقع والخالي من أي منطق.

قلنا إن العرض يؤكد على هويته الماركسية، بحثا عن صيغة نضال عالمي مشترك يجمع الجميع ضد مخاطر العولمة على اختلاف جنسياتهم وعقائدهم وتوجهاتهم. لذا نجد الصاوي في شهادته على تجربة هذا العرض يستدعي مشهدا شبيها، حينما يحدثنا عن احتفاء جماهير متباينة بالعرض:

وعلقت لافتة "كامل العدد" من أول ليلة للعرض في ٢٠٠٤/١/٢٥ لآخر ليلة عرض في ٢٠٠٤/٥/٥، تدفق الإعلام المحلي والعالمي وكبار الشخصيات العامة من الفنانين والمثقفين والسياسيين من مختلف الاتجاهات جنبا إلى جنب مع آلاف الطلاب والمهنيين، وحضرت عائلات بكاملها، صافحني بحرارة أبطال القوات المسلحة الذين حاربوا في ١٩٦٧ و١٩٧٣ وفي أعينهم دموع وحماس، رأيت منقبات كثيرات يحضرن العرض، وحياني أكثر من مرة رجال ملتحون جنبا إلى جنب مع خليط من شيوعيين وناصريين وشباب من الحزب الوطني، وتحدثت للجمهور في ندوات عدة، وجاهرت بشعار المناضلة الشهيدة روزا لوكسمبورج "حين يصبح الظلم قانونا.. تضحي المقاومة واجبا".

وفي البرنامج المطبوع يحتضن العرض شعارا له نفس المقولة للوكسمبورج، والتي صادق عليها جميع النقاد ومن تابعوا العرض واعتبروها مفتاحا لفهم مقاصده. إلا أن أحدا لم يتوقف كثيرا عند مفارقة اتخاذ العرض لروزا لوكسمبورج – بالذات – صوتا معبرا عنه ومحددا لأفقه، وما يحمله ذلك الاختيار في طياته من خلخلة لثنائية الأنا والآخر: فوقوف الذات في خندق واحد مع شخص ما في وجه عدو مشترك لا يستلزم بالضرورة أن نشترك مع ذلك الآخر في الدين أو العرق أو الجنس، أو حتى المواقف الفكرية والإيديولوجية. ومن ثم فإن لوكسمبورج، وهي في التحليل الأخير امرأة يهودية الديانة وبولندية الجنسية، لم تقنع بالتعبير عن مطالب بنات جنسها أو أبناء ديانتها أو حتى بني وطنها، بل آثرت أن تدافع عن حقوق البسطاء والكادحين في كل مكان. وهو أمر يدعو للاقتداء بها، حتى وإن اختلف فريق منا مع بعض مواقفها؛ ففي معرض رفضها للدعوات القومية، رفضت لوكسمبورج أن تقر حركات تقرير المصير، حتى تلك التي قامت دفاعا عن الشعوب المقهورة، إذ رأت أن مثل تلك الحركات من شأنها أن تضعف شوكة الحركة الاشتراكية العالمية وأن تعضد نفوذ البرجوازيين الذين سيقفزون على مقاعد الحكم في تلك الدول المستقلة حديثا.

يبدو مغزى هذه المفارقة أقل وضوحا في العرض وإن لم يغب تماما: ففي مشهد فانتازي، يستدعي ساحرات ماكبث الثلاثة لكي يصور مؤامرات أرباب العولمة، نجد إشارة إلى ٢٥ مليونا متظاهرا ضد العولمة وضد الحرب على العراق يأتون من كل بلدان العالم – بما فيها الولايات المتحدة نفسها– إلا أننا لا نرى هؤلاء المتظاهرين على الشاشة إلا لبضع ثوان ولا نسمع صوتهم أبدا داخل العرض، لذا فإن دلالة تلك الإشارة الذكية والمهمة للآخر الصديق، سرعان ما تضيع وسط طوفان الصور والمشاعر الغاضبة التي يصبها العرض ضد الآخر العدو أو من يسميهم على سبيل التعميم بـ"الوحوش الشرانية".

وتتبدى خطورة الاختزال والتنميط في تصوير الآخر، ليس فقط في طمسهما لمعالم الآخر الصديق، بل فيما يؤدي له ذلك التنميط من عجز عن إدراك كنه الآخر العدو، بكل ما يحويه ذلك الآخر من تناقضات وتعقيدات. يظهر ذلك بوضوح عند استحضار جورج بوش على خشبة المسرح ومايعقب ذلك من تصوير للرئيس الأمريكي وهو يتلقى – في غباء شديد يذكرنا بصورته في أفلام مايكل مور — دروسا مكثفة في مخاطبة العرب على يد البروفيسور ماسترمايند، مثقف السلطة الذي يدعم العولمة الامبريالية ويحاول أن يسبغ عليها الشرعية الفكرية.

فأمريكا جورج بوش التي يقدمها – عن حق – وهى تروج لثقافة العنف والانحلال الجنسي والأخلاقي، يقابلها على الطرف النقيض أمريكا المحافظة التي تدافع في بسالة عن "قيم الأسرة" والتي يحرص رئيسها في أحاديثه على استعارة الخطاب التبشيري المسيحي المتطرف، مقسما العالم إلى خير مطلق يتجسد في أمريكا وشر مطلق يمثله أعداؤها (وهو ما يذكرنا في مفارقة ساخرة بحديث العرض عن "الوحوش الشرانية"). ولا يمكننا أن نكتفي برد ذلك كله إلى محض رياء أو نفاق أخلاقي، تمارسه أمريكا ذرا للرماد في العيون، بل يجب أن نراه بوصفه أحد مظاهر تصاعد الخطاب الأصولي الديني في العالم أجمع – سواء المتأسلم منه عندنا أو المسيحي في الغرب أو اليهودي في إسرائيل. وتبدو خطورة ذلك الخطاب فيما يضفيه على الصراع الحضاري – الزائف أصلا – من شرعية الحرب الدينية المقدسة، بحيث يبدو من يعارض منطق ذلك الصراع خارجا على الدين والوطن في آن (كما يحدث في تحرش اليمين الأمريكي المتطرف بمعارضي حرب العراق).

وبغض النظر عن موقف الصاوي وغيره من التقدميين من ذلك الخطاب سلفي النزعة، فإن تهميش البعد الديني في تصوير العرض للصراع، يشكل – بلا شك – علامة استفهام كبرى، إلا أنه يبدو أيضا تهميشا مفيدا، إذ يسمح للصاوي باستحضار الخطاب الجهادي استحضارا لحظيًا، موظفا إياه لدعم موقف المسرحية النضالي دون أن يبدو هذا الاستحضار العابر مناقضا لهوية العمل التقدمية. يتجلى هذا في مشهد العملية "الاستشهادية" التى تنهي المؤتمر الصحفي لقادة قوات التحالف:

انفجار ضخم وتنطفيء الخشبة لنرى مشهدا قصيرا على الشاشة للاستشهادي أثناء تحضيره للعملية مودعا أخته وأباه الباكيين وعلى الشاشة مكتوب "تسجيل لنفذ العملية" بينما صوته ينساب:

الاستشهادي: إذا كانوا هم فاكرين إنهم بالآباتشي والإف ١٦ حيهزمونا بيقوا غلطانين، إحنا عندنا سلاح الإيمان، بحق هذا المصحف الشريف لأفدي الوطن بروحي، وليعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون.

تنطفيء الشاشة وتدخل شابة معها شمعدان، وتشدو بلحن من التراث القبطي ترثيه مجسدة بالشمع لوحة التجلي للسيدة العذراء وأجسام الضحايا تزحف إليها..

فبغض النظر عن موقف الصاوي الفكري من الجهاد الاستشهادي فإننا نراه هنا يسبغ قدرا من البعد العاطفي على الموقف، حينما نرى منفذ العملية وهو يودع أسرته، بل يزيد من تحييد ذلك الخطاب الإسلامي حينما يدفع بنموذج السيدة العذراء إلى المشهد، مشيرا بذلك – في قدر من العجالة والابتسار – إلى تماثل تجربة التضحية بالنفس في مجابهة الظلم على مدار الأديان والعصور.

ينطلق العرض من رفض مبدئي لثنائية الأنا والآخر، ولكنه في غمرة انفعاله ورغبته في التعبير بصدق عن لحظته التاريخية لا يعطي نفسه الوقت الكافي لفهم تلك الثنائية وتأملها مسرحيا على نحو أعمق: هذا الموقف المتأرجح وغير الحاسم هو الذي يتيح لنا، كلٌ حسب رؤيته الخاصة لتلك الثنائية، أن نصف عرض الصاوي بالشئ ونقيضه في آن، وبنفس القدر من الصدق والحماسة، فالعرض يمثل محاولة من فنان شاب ومثقف لأن يشتبك مع قضايا وطنه في إحدى أحرج لحظاته التاريخية، وهو أيضا عرض ينفي الصوت المثقف ويسخر من منطق الحوار والتحليل الهادئ على إطلاقه؛ ويكاد يصف من يتبنونه بالخناعة والتهاون في "شرف" الوطن، وبينما يميل الخطاب الرسمي للمهادنة ويهنئ نفسه على ما حققه من استقرار وتهدئة للأوضاع في خضم عالم متقلب، يعتلي العرض خشبة مسرح الدولة في جرأة ويتخذ من هذا المخاطب التكريسي موقفا تقدميا راديكاليا، بل يتحدث صراحة عن ضرورة "التغيير"، لكن فضيلة العرض الأساسية ليست التغيير، بل التنفيس عن مشاعر الجماهير المكبوتة، فهو يتوحد مع ما استقرت عليه تلك الجماهير فعلا من قناعات، ويؤكد رؤاها للعالم بكل ما بها من مناطق غائمة وتناقضات. ويأتي مشهد النهاية ليؤكد هذا التوجه الديمقراطي للعرض، إذ يخاطبنا المخرج المؤلف بشخصه عند نهاية العرض ويرفض أن يفرض علينا حلا للصراع الذي يطرحه:

> فوكس يسقط صريعا.. تنزل على الشاشة مظاهرة ضخمة ضد الحرب عليها ملمح من أغنية LET THE SUN SHINE IN والتي اشتهرت في خضم الحركة العالمية لمقاومة حرب فيتنام، ثم ينهض الممثل الذي يقوم بدور فوكس ليشير لكابينة القيادة باعتباره مخرج المسرحية..
>
> الممثل-المخرج: ستوب ستوب
>
> صوت المخرجة المنفذة: فيه إيه؟
>
> الممثل-المخرج: إحنا حنقف هنا وحنلغي المشهد الجاي
>
> صوت المخرجة المنفذة: بس ده الفينال!
>
> خالد: لا لا، إحنا حنشيل المشهد الجاي ونقف هنا.. كفاية كده!
>
> يدخل الممثلون منقسمي الرأي حول هذا القرار..
>
> الممثل-المخرج (للجمهور): يا جماعة المسرحية كده خلصت وإحنا ما عندناش حاجة تاني نقولها، يالله عشان لو حد عاوز يلحق المترو أو حاجة!

ممثل: طب مفيش حل نقوله للناس؟

المثل-المخرج: لا أكيد فيه حل بس الحل مش هنا (مشيرا للخشبة)، الحل هنا (مشيرا للصالة)، بس قبل ما تمشوا حسمعكم حاجة أخيرة.. مزيكا

وبغض النظر عن المفارقة غير المقصودة في أن بطل العرض وصانعه يبدو كمن يتخذ قراره "الديمقراطي" دون استشارة زملائه من الممثلين، فإن أغنية الختام التي تلي ذلك سرعان ما تحمل مفارقة أبعد أثرا، إذ تحدثنا الأغنية عن غد موعود سيلد فيه الحب انفجارا، فلا يتركنا العرض ننعم بأي معان مجازية لهذا الانفجار (كأن "يفجر" الحب داخلنا طاقة كامنة تدفعنا لتغيير أنفسنا والواقع من حولنا)، بل نرى شرارة تنبعث من وسط المسرح مبشرة إيانا بانفجار حقيقي، في إشارة إلى الكفاح المسلح بوصفه السبيل الوحيد للخلاص، وفي إقصاء حاد لأي سبل أخرى للمقاومة، يمكن أن تتقاطع مع ذلك الكفاح المسلح فترشده فكريا وتحول دون مسخه إلى محض عنف مضاد.

ومن التعسف بمكان أن نحمل عرض الصاوي وحده تبعة تلك التناقضات، فهي ليست سوى انعكاس طبيعي لتناقضات الواقع الثقافي والاجتماعي الذي ولد العرض في رحمه، والذي سعى الصاوي وفريقه لتجسيد مشاعره الغاضبة المكبوتة في صدق وحماسة جديران بكل ما حققه العرض من تفاعل مع جماهيره، وهو التفاعل الذي يجعل من "اللعب في الدماغ" بعد أربعة أعوام من ظهورها وثيقة مسرحية نادرة، تعبر بامتياز عن لحظتها التاريخية الملتبسة.

إلا أن إطلاق العنان لمشاعر الجماهير لا يخلق لديها بالضرورة وعيا جديدا بواقعها، ناهيك عن تثوير هذا الوعي أساسا. فالوعي الجديد لن يكون إلا بتجاوز الذات وكشف تناقضاتها وتعقيداتها في علاقتها بنفسها، وبالآخر، وبكل ما حولها.

الدراما المضادة للعولمة
قراءة في مسرحية
«اللعب في الدماغ» لخالد الصاوي

محمد العبد

١- توطئة

في كتابه "تشكيل العقل الحديث" يبين كرين برينتون أن النزعة القومية كانت في القرن العشرين أقوى عامل توحيد بين شبكة المصالح والعواطف والأفكار القائمة التي توثق عُرى الروابط بين الناس داخل جماعات سياسية قائمة على وحدة الإقليم أو الأرض. لقد كانت النزعة القومية إحدى حقائق الحياة، وكانت في نظر جمهرة الناس عاطفة عميقة الجذور[١]. وفي سرعة يصعب إدراكها ضربت العولمة - منذ العقد الأخير من ذلك القرن - كوكب الأرض، وصارت فخا لأحلام الملايين من سكانه. لقد تحققت العولمة الاقتصادية التي ينصهر معها العدد الهائل من الاقتصاديات القروية والإقليمية والوطنية في اقتصاد عالمي شمولي واحد، لا مكان فيه للخاملين، بل يقوده أولئك الذين يقدرون على مواجهة عواصف المنافسة الهوجاء[٢]. وفي مثل تلك العواصف صار وعد العولمة بزيادة الرفاهية - لا سيما لدى شعوب العالم الثالث - وعدا كاذبا، وصار اعتداء على الرفاهية والديمقراطية. لقد رأى كثير من المفكرين السياسيين في مصطلح "العولمة" - في حد ذاته - قدرا من التضليل والتمويه، وأنه يوحي بنوع من الشمولية المضمرة للتساوي والحوار، مضفية على المصطلح شحنة شعارية بجانب حمولته الوصفية، تقدمه وكأنه مثال أخلاقي إنساني سام، يجب السعي إليه. ويضيف محمد سبيلا إلى ذلك نظرا إلى العولمة من حيث هي شكل جديد من أشكال السيطرة أو الاستعمار، استعمار جدد آلياته وأساليبه بفعل التقدم التقني، فلم يعد قائما على احتلال الأرض، واستلحاق الكيانات والثقافات والرموز، بل أصبح قائما على تحويل العالم كله إلى سوق استهلاكية لمنتجات الغرب[٣]. وعلى رغم النظر غالبا إلى الوجه الاقتصادي للعولمة، فإن للعولمة وجوها أخرى عدة لا ينفصل أحدها عن الأخرى؛ كالعولمة السياسية التي تعني تسويق الديمقراطية والليبرالية السياسية أسلوبا للحكم بما يتصل بذلك من ثقافة حقوق الإنسان، والعولمة الإعلامية التي تعني ببث الصور والمعلومات وسيطرة كبرى المؤسسات

الإعلامية ووكالات الأنباء العالمية على توزيع المعلومات والأخبار. لا تنفصل العولمة الإعلامية مثلا عن العولمة الاقتصادية. الإعلام الأمريكي الذي يعكس أسلوب الحياة الأمريكية يعكس في الوقت ذاته بنية الاقتصاد الأمريكي. الإعلام الذي لا يراعي الخصوصية القومية يصبح خطرا ووبالا على ملايين البشر الذين يتوجه إليهم. الطبيعي في مجتمع أو ثقافة ليس طبيعيا أو مناسبا بالضرورة في مجتمعات أو ثقافات أخرى. الطابع الخصوصي في كل مجالات الحياة هو الأمر العادي والطبيعي في أمريكا. وهو يعكس أسلوب الحياة الأمريكية، بدءا من أدق تفاصيلها حتى أعمق معتقداتها وممارساتها الشعورية، إنه يعكس ـ كما يقول هربرت شيللر Herbert Schiller ـ نظرة إلى العالم مكتفية بذاتها، وتمثل بدورها انعكاسا دقيقا لبنية الاقتصاد ذاته. فالحلم الأمريكي يقوم على وسيلة الانتقال الخاصة، والمنزل المستقل للأسرة، والعمل في مشروع لا يملكه الغير"[4].

في عام ٢٠٠٠م كتبت النسخة الأولى من مسرحية "اللعب في الدماغ" لخالد الصاوي. ولكن ظروفا سياسية وفنية جعلت صاحبها يشعر مع فرقته المسرحية "الحركة" بالحاجة إلى نص أقوى. كان من أهم تلك الظروف السياسية اندلاع انتفاضة الأقصى ونذر الحرب على العراق. ساعدت هذه الظروف في ظل عولمة إعلامية طاغية على إنتاج "اللعب في الدماغ". حدد الكاتب هدف النص بأنه الكشف عن دور الإعلام في تشكيل وعي الجماهير. الانشغال بالميديا موضوعا راهنا لنص درامي تبرره سياسة دولية وعولمة إعلامية يرعاها بيت أبيض يعقدها بعولمة اقتصادية تحاصر العقول بمحاصرة البطون تحت مظلة أمم متحدة، تجيد الدعوة للانصياع حتى يصبح ذلك البيت الأبيض بيت الطاعة للمنطقة بأسرها. في "اللعب في الدماغ" نري الوجه القبيح للعولمة: إنها العولمة التي تخدع الناس وتجرفهم عن منظومة القيم والأعراف، وتلعب بهم كالدمي في سوق المصالح الخفية والظاهرة. تعترف منظورات أخرى بذلك الوجه، ولكنها ترى وجها آخر إيجابيا؛ هو أن عولمة الإعلام تتيح للعرب منفذا للمشاركة في ثورة تكنولوجيا الاتصال والإعلام والمعلوماتية، وأن تعدد وسائل الإعلام ونفاذها عبر الحدود السياسية للدول وتوفر تطبيقات الوسائط المتعددة Multi Media قد يقلل من قدرة الإعلام المحلي على إخفاء الحقائق والهيمنة السياسية وتزييف وعي المواطنين[5].

ومهما يكن من أمر، فقد اختار خالد الصاوي أن يودع التاريخ المعاصر استقباله المكتوب للعولمة في هيئة شكل من أشكال الاتصال الجماهيري؛ هو هذا النص الدرامي بعنوانه المختصر الدال "اللعب في الدماغ"، والذي يترجم وجهة نظر بعينها إلى الوجه القبيح للعولمة. يدفعه إلى هذا عقد اجتماعي ضمني بينه وبين أبناء جيله ورأي عام سائد يقف وراءه ويدعم بكل طاقة حماسته وتوجهاته. معلوم أن اللعب في الدماغ بمعناه السيكلوجي هو محصلة عمليات التأثير الموجهة إلى استيعاب الأشياء وفهم العالم وتأويله وتعديله وفقا لأهداف وحاجات خاصة . ولأن اللعب في الدماغ ينصرف معناه هنا إلى التأثير السلبي، فإنه يصبح ـ إذ ذاك ـ مرادفا لتبديد طاقات الإنسان الفردية، وزعزعة إرادته الحرة، من أجل إحلال طاقات بديلة وإملاء إرادات أخرى.

اختار الكاتب وسائل الإعلام موضوعا لمسرحيته، واختار من وسائل الإعلام أقواها تأثيرا في وعي الجماهير وهو التليفزيون، واختار من برامج التليفزيون أوسعها جماهيرية

وتنوعًا وارتباطًا بحياة الناس اليومية، وهي برامج المنوعات، واختار من برامج المنوعات برنامجا يدعى "وحشتوني"، واختار أن تكون مقدمته من الجنس اللطيف وتدعى "نادية". واختار من حلقات ذلك البرنامج حلقة بعينها عن "أحلام الشباب". في اختيار "وحشتوني" اسما للبرنامج و"نادية" اسما لمقدمته تأثيرات عاطفية ظاهرة. تدخل المذيعة - باسم البرنامج - إلى المشاهدين من مدخل الود البري، المتبادل من ناحية، وتدخل إليهم باسمها العربي الأليف المتداول من مدخل "أنا منكم وواحدة من الملايين" من ناحية أخرى. ولكي تكتمل دائرة استمالة الجماهير تصبح أحلام الشباب الموضوع العلامة على الرغبة في الظهور بمظهر الانشغال بعماد الأمة وارتداء جلباب الوطنية في سياق يصبح التعاطي فيه مع تلك الأحلام استهلاكا لزمن البث. ومن دائرة الاستمالة الجماهيرية تدعو نادية إلى تلك الحلقة من تشاء من الضيوف، وتقدم ما تشاء من الفقرات، وتنتقي لضيوف بأعينهم ما تشاء من الأسئلة متظاهرة بالجرأة والصراحة، وإن كانت - في حقيقة الأمر - تخفي رغبة في تحسين صورهم ضاربة صفحا عن مشاعر المشاهدين. ولعل خير شاهد على هذا من المسرحية حواراتها مع "توم فوكس" الحاكم العسكري للمنطقة وسؤالاتها عما فعل للشباب تارة، أو عن آرائه في الوجود الأمريكي بالمنطقة تارة أخرى، كانت إجابات توم فوكس على مثل تلك الأسئلة فرصة لأن يعبر صانعو الرأي العالمي من الأمريكان وأذناب النظام عن النيات الحسنة، وأن ليس ذلك الوجود طمعا في البترول وفرض الوصاية والهيمنة، ولكنه لنشر الديمقراطية والحرية والرفاهية! يمكن أن تكون نادية ببرنامجها ذلك - وقد قدمت إلى المشاهدين على خشبة المسرح على أنها الرائدة الإعلامية - من داعمي سياسة إعلامية قومية تدين بالعولمة. ويمكن في الوقت نفسه أن تكون من ضحايا هذه العولمة، وأنه قد غرر بها إعلاميا شأنها شأن الآخرين من ضحايا العولمة بعامة: مقدمي البرامج أو المشاهدين. قد نرى هذه الاحتمالات خارج المسرحية احتمالات مقبولة، ولكن الذي يظهر لنا داخل المسرحية، وهو قصدها إلى استضافة شخصيات بعينها مثل فوكس وماستر مايند وجورج بوش، فضلا عن الثلاثي الشبابي المصري: أشرف وسالم وانتصار رمزا على فئة من شباب العولمة المتهالك على المادة والمستهتر بالقيم، هو أقرب إلى القول بأنها - بهذا السلوك - تحول نمطا من الإعلام القومي المتأرجح - وفقا للإقليم وللحظة التاريخية - بين التواطؤ والتخاذل والمداهنة.

جعل الكاتب من تلك الحوارات إذن مجالا رحبا - يمتد بما فيه من فقرات واستعراضات - للكشف عن الطرق التي يفكر بها الشباب، أو ضيوف البرنامج من شخصيات أمريكية كبرى مؤثرة في الرأي العام الغربي والعربي والتي يمكن بمفاهيمها العولمية - أن يكون لها من ناحية أخرى - تأثير كبير في حياة الناس اليومية أو في نظرتهم إلى الأشياء والعالم. ولاشك أن الكاتب يدرك أن انتشار وسائل الاتصال وتبادل المعلومات قد جعل من غير الممكن القول بإمكانية العزلة. لقد صار القول بثقافة الدولة القومية زعما فارغا من الحقيقة؛ وذلك أن العالم - كما يشير مايك فيذرستون Mike Featherstone - قد تحول إلى شبكة من العلاقات الاجتماعية التي يحدث بين مناطقها تدفق في المعاني والبشر والسلع[1]. لاشك أن الكاتب يدرك هذا على مستوى المعرفة النظرية، ولكنه يرمي - على مستوى العلاقة الفعلية بين وسائل الإعلام والخصائص الاندماجية للأمة - إلى ضرورة مواجهة المعادلة الصعبة بين

هذه الخصائص والمحافظة على أصول الثقافة القومية والهوية القومية. أما وقد باتت تلك الهوية مستهدفة عبر طريق لا ينتهي؛ هو اللعب في الدماغ، فإن قطع هذا الطريق بفن جماهيري مؤثر قادر على المواجهة والرفض هو الفن الدرامي كان قد فرض نفسه.

٢- اللعب في الدماغ تجربة نصية جديدة

كان خالد الصاوي قد طمح إلى أن يخرج نص "اللعب في الدماغ" إبداعا جماعيا، ولكن ظروفا ومعوقات مختلفة حالت دون ذلك، فانفرد بكتابته. بيد أن الأمر مع "اللعب في الدماغ" لم يكن أمر نص درامي فحسب، بل كان تجربة درامية كاملة، أخذت على عاتقها هدفا قوميا نبيلا، هو تعبئة الجماهير ضد العولمة والهيمنة، وتكاد تنفرد بين ما صدر من أعمال درامية في هذه الفترة بهذا الهدف.

من المفيد في تحليل الظاهرة المسرحية التمييز بين المسرح الذي يعتمد على إخراج نص مكتوب من قبل Written text والمسرح الذي يعتمد على نص العرض Performance text. نص "اللعب في الدماغ" الذي بين أيدينا هو نص العرض الذى اختلف عن نسخة النص الأولى، من خلال الارتجال وإضافة الوسائل المعززة للتواصل بالجمهور نصية وغير نصية. يعنى هذا بداهة أن " اللعب فى الدماغ" كتب على الخشبة وبين أنفاس الجمهور. بيد أن نمطا آخر من الكتابة المسرحية يمكن تمييزه من النمطين السابقين؛ وهو المسرحيات التى يكتبها كتاب مسرحيون يجعلون لاعتبارات إخراج النص مكانة خاصة، أو كتاب مخرجون مثل أعمال رأفت الدويرى وغيرها. فى مثل هذه المسرحيات التى يعرفها الناس مكتوبة قبل عرضها، تعرف سمات خاصة من أهمها: وفرة الإرشادات المسرحية، وقدرة النص على استحضار العرض، والعناية بالتفاصيل الدقيقة التى تدنو بالنص من أن يكون السيناريو المكتوب للعرض.

لقد واءم الكاتب بين جماهيرية القضية المعروضة فى النص وبين الشفرة اللغوية المناسبة. كانت العامية لغة الحوار لكيلا تحدّ الفصحى من تلك الجماهيرية. ولأن النص هنا يتمتع بفرصة اختياره عرضا حيا على الخشبة وسامع المتفرجين، فقد كانت بنية الحوار اللغوية طيعة للأداء الدرامى المحقق لما يمكن تسميته بالسلاسة التعبيرية للمشهد.

يشهد نص " اللعب فى الدماغ" - فى إطار تقنيات الصناعة الدرامية - بتوفر طائفة من الأساليب المبتكرة، كالاستحضار الفانتازى لشخصيات مهمة فنيا مثل شخصية "جورج بوش"، أو التفاعل الموضوعى والعاطفى بين الحوار النثرى والمقطوعات الشعرية الدرامية الاستعراضية، أو التفاعل بين الموضوعى والفضائى: بين خشبة المسرح والشاشة التليفزيونية التى وضعت على هذه الخشبة لتعطى الأحداث المعروضة امتدادا فضائيا وزمانيا مهما لخطاب النص، أو المراوحة بين مخاطبة النص لعين المشاهد وأذنه، عبر حوارات سريعة مختزلة وحضور حركى للشخصيات على الخشبة، لاسيما فى منطقة المقدمة، أو استثمار بعض التقنيات السينمائية مثل "تقنية الارتجاع" flash back للربط الزمنى بين مراحل من عمر إحدى الشخصيات المحورية، أو خروج المؤلف من النص، على معنى إطلاق العنان للحوار من حيث هو بنية لغوية دالة على بانيها ومن حيث هو معنى يترجم الأفكار والمفاهيم

ووجهات النظر بعيدا عن اللغة الزاعقة الميكروفونية الفجة. إن أروع النصوص الدرامية المؤلفة هى النصوص التى تشعرك أن لا مؤلف لها. خروج المؤلف من النص هو اختيار فنى ووعى بضرورات الفن فى آن معا. إنه اختيار فنى يفسح به المؤلف ساحة الخطاب للتفاعلات اللغوية العضوية بين الشخصيات كما هى الحال فى حياتها اليومية الطبيعية، وهو وعى بضرورات الفن يمنع المؤلف من أن يلعب مع شخصياته دور الملقن. فى مسرحية "اللعب فى الدماغ" حقق خالد الصاوى هذه المعادلة الصعبة. ولنختبر الآن هذه المسألة من خلال المقطع الحوارى التالى بين نادية وتوم فوكس:

نادية: طب اسمحلى بقى أهاجمك وأقول لك فرانكس إنت عملت إيه لشبابنا؟ يعنى يمكن إحنا بنقول الجنرال فوكس عمل.. الجنرال فوكس سوى.. قولنا بقى عملت إيه لشبابنا؟

فوكس: بصى نادية.. شباب أربى ده فى ألبى من جوه .. شباب متين.. أنا إسأل نفسى.. شباب أربى آوز إيه؟ شباب أربى آوز آروسة!

نادية: أروسة؟! (تضحك).. اسمها إيه؟ قول كده تانى

فوكس: أروسة

نادية: يا خلاصى! طيب جنرال فوكس يعنى يمكن لو قلنا الشاب عاوز عروسة.. فوكس يقدر يعمل إيه؟

فوكس: لا.. فوكس يقدر يعمل كتير

نادية: اسم الله!

فوكس: أنا جاى النهاردة وأنا جاهز للسؤال دى

نادية: (مصححة) ده

فوكس: ده، وأشان كده أنا جايب معايا الأروسه ده

نادية: (مصححة) دى

فوكس: دى!

(يدخل٢ من المارينز أحدهما يحمل عروسة باربى بالحجم الطبيعى منفوخة ترتدى البكينى، والآخر معه عروسة باربى أخرى غير منفوخة)

نادية: إيه ده؟

فوكس: لا.. إيه "دى"؟!

نادية: إيه ده؟ إنت جايب للشباب عروسة؟

فوكس: الله ! مش هوّ آوز أروسة؟ أهه

نادية: أهيه

فوكس: أهيه! الأروسه ده..دى.. فيه مزايا كتير

(جندى من المارينز يقدم لنا بيانا عمليا أثناء شرحه، والجندى الآخر يراقص العروسة على موسيقى تانجو وسط جو ضوئى موج)

فوكس: أولا .. سهولة الهمل فى أى هكيبة، ثانيا النفخ. يكوم الشاب ينفخ الأروسة فتكون كبيرة، ثالثا النعومة.. هى من خامات ممتازة، رابعا لا تتكلم نهائى، هامسا لاتأخذ منه دولارز، سادسا وأهم هاجة إن الأروسة هتكون فى متناول الطبكات المحونة

نادية: (مصححة) المطحونة.

فوكس: دى! هذا الأروسه هيكون فى السوبر ماركتس الشهر الجاى بهمستاشر دولارز بس وتكدمه شركة سكس باربى.. مسا وتهية للشباب الأربى!" (اللعب فى الدماغ ص٢١ -٢٣)

من المعروف أنه كلما كان القصد الإجمالي للنص بيِّنا كانت دراسة الكاتب لشخصياته بما في ذلك خطاباتها ودور هذه الخطابات في إبلاغ ذلك المقصد إبلاغا فنيا بيِّنا. لقد أظهر الحوار بين نادية وفوكس تلقائية وترسلا يشيران إلى مؤالفة عبرت عنها عبارات مثل "يا خلاصى" أو رفع التلطف فى توجيه الأسئلة إلى الضيف، كقول نادية:" قولنا بقى عملت إيه لشبابنا؟"،بدلا من: " ياترى ممكن حضرتك تقولنا إيه اللى تقدر تعمله لشبابنا؟". لقد وعى الكاتب حقيقة امتثال الحوار الدرامي لمقتضيات الشفرة المنطوقة. وهو ما يتجلى فى المقطع السابق فى صور عدة، منها: ميل المنطوقات إلى القصر، وعدم اكتمال بعض المنطوقات حتى آخرها، وميل الحوار أحيانا إلى استخدام جمل غير محكمة النظم، ودخول بعض العناصر الديالوجية مثل "يعنى" و "بصى" ونحوهما.

أما الوجه الفنى لهذه الشفرة المنطوقة التي وفرها الكاتب للنص، فنراه في:

١- في ظروف غضب الجماهير من الوجود الأمريكي في المنطقة والذي يعد توم فوكس جزءا منه، نرى قصد الإعلام التليفزيوني الذي تمثله هنا نادية إلى مقابلة فوكس بخاصة، والسماح للمقابلة بمدة أطول، وطرح موضوع بعينه (هو مشكلات الشباب العربى)، والكشف عن استعداد فوكس لهذا السؤال استعدادا خاصا: "أنا جاي النهارده وأنا جاهز للسؤال دى". مثل هذه المناقضة بين الموقفين سوف تستغل في النص مثيرا عاطفيا لزيادة ذلك الغضب الجماهيري وانقلابه إلى موقف رافض لسلوك الإعلام الرسمي الذي لا يبالي بالقيم والمشاعر.

٢- عندما يكرر الكاتب الدال "عروسة" على لسان توم فوكس الذي تنصرف ادعاءاته عن الاهتمام بالشباب العربي إلى النقيض، ثم يجسد هذا الدال في هيئة عروسة باربي (بالحجم الطبيعي منفوخة ترتدي البكيني وأخرى غير منفوخة)، ثم يجعل فوكس في صورة المنهمك في تعداد مزايا هذه العروسة الست، ثم في التركيز على مزايا ست بعينها (كسهولة الحمل والنفخ والنعومة وأنها لا تطلب مالا...إلخ)، عندما يفعل الكاتب هذا كله، فإنما يريد لذلك الدال في كلام فوكس أن يخرج عن معناه الجدي ليصبح له بعد لغوي سيميائي؛ هو الهزء والاستخفاف بطموح الشباب العربي المحدود من ناحية، وتحقير نظرته إلى الشريكة (والمرأة بعامة) من منظور الجنس والمادة من ناحية أخرى، وهو ما يمكن أن نراه - على مستوى أبعد من التأويل - نقدا لاذعا يبلغ حد العداء لطبيعة العلاقات الاجتماعية بين الرجل والمرأة في المجتمع العربي والثقافة العربية بعامة.

٣ـ بناء الجمهور

من المعروف أن المسرح هو فن حتمية الجمهور Audience determinism .يبقى الجمهور دائما عنصرا متأصلا في المسرح. ما يقع على الخشبة هو موجه ـ بطريقة ما ـ إلى الجمهور. المسرح ـ كما يقول جلين ويلسون G.Welson ـ ساحة اجتماعية. والشعور بأننا جزء من مناسبة اجتماعية ما، أو من واقعة ما، تحدث الآن أمامنا، هو ما يميز خبرة الأداء المسرحي عن مشاهدة الأفلام أو التليفزيون. ويتفق ويلسون مع كثيرين في أن الخطاب الاجتماعي في المسرح يشتمل على ثلاث مجموعات من البشر هي: الكتاب (أو المبدعون) والمؤدون، والجمهور. ويبين ويلسون أن المسار الأساسي للتأثير الاجتماعي يسير في الاتجاه نفسه: يقدم الكتاب المادة للمؤدين، ويقوم المؤدون بإحداث أثرهم الخاص في الجمهور. ونرى الكتاب والمؤدين حساسين لردود أفعال الجمهور، سواء أكانت ردود أفعال فورية immediate feedback أم صدرت على هيئة عملية إعادة تقييم طويلة المدى[٧].

إن القول بأن عصرنا هو عصر الجماهير التي تصنع التاريخ، هو قول يؤكده الاهتمام بالثقافة الشعبية منذ نهايات القرن الثامن عشر لدى فلاسفة مثل هردر Herder الذين أدركوا الحاجة إلى إعادة اكتشاف الثقافات التي تجاهلتها المادة المكتوبة. ولعل ما نعرفه في النظرية النقدية المعاصرة ما يدعم القول السابق. ففي نظرية التلقي لم يعد النص في حد ذاته موضع الاهتمام وإنما كيفية توليد المتلقي لهذا النص وتأويله. والنص المسرحي يتحول حتى في حالة وجوده نصا مكتوبا ومصدرا للعرض إلى مجرد عنصر واحد ضمن منظومة العرض بين الجماهير.

لقد كانت الكيفية التي نقيم بها تواصلا فعالا بين الجمهور والخشبة السؤال الأهم في المسرح المعاصر. وفي مقالته عن "الوضع الراهن لنظرية المسرح" يشير يان موكاروفسكي J. Mukarovsky إلى أن إقامة مثل هذا التواصل هي أقوى المشكلات التي حاول المسرح المعاصر أن يحلها بطرق مختلفة[٨].

لم يكتب نص "اللعب في الدماغ" كتابة تقليدية، ولم يكن التعامل مع جمهوره تعاملا تقليديا. لما كان القصد الإجمالي لمسرحية "اللعب في الدماغ" هو ـ كما أشرنا ـ رفض الوقوع القهري أو الاختياري في فخ العولمة بعامة والعولمة الإعلامية التي تفتح للساسة في الغرب الأمريكي أبواب اللعب في الدماغ العربي بخاصة، فقد سعى الكاتب/ المخرج مع فرقته المسرحية "الحركة" إلى أن يبني في وعي الجماهير من المثيرات والحوافز ما يجعل من ذلك الرفض موقفا أيديولوجيا شعبيا عاما. ما عهده المسرح العربي هو الدعاية المباشرة للعرض في وسائل الإعلام المختلفة. ولكن الأمر كان مختلفا تماما مع هذا العرض. لقد حمل المؤدون على كاهلهم مسئولية الدعاية الأيديولوجية للمسرحية عن طريق الاتصال المباشر بالجماهير في مناسبات شتى وتهيئته نفسيا وعقليا لاستقبال العمل والتفاعل معه. ولاشك أن بناء قاعدة جماهيرية حقيقية للعرض عمل منهك وخارج عن مسئولية الممثلين، ولكنه في اعتقادهم كان جزءا لا يتجزأ من تجربة درامية نبيلة المقاصد. ويحكي خالد الصاوي في مقدمته للنص تفاصيل المشوار، نوجزها فيما يلي:

١- دعا الكاتب/ المخرج الفرقة للبدء من الشارع والاشتراك في مظاهرات الاحتجاج ضد ضرب العراق، وتعليق الشارات، والمشاركة بهتافات مغناة. سينعكس ذلك بالضرورة على توكيد مصداقية ما تقوله المسرحية بين الجماهير وتوكيد إحساس الممثلين بأن العرض صار رسالة.

٢- بلورة كثير من التصورات السياسية في إطار ما قدمته حركات سياسية تمثل المجتمع المدني مثل حركة ٢٠ مارس من أجل التغيير ونشطاء مركز الدراسات الاشتراكية بالقاهرة. وفي ذلك كله ما يجعل تصورات العرض السياسية امتدادا لما تموج به الساحة السياسية والثقافية من تصورات.

٣- قيام الفرقة بتوزيع المنشورات والبيانات السياسية على تجمعات الشباب في المدن الكبرى كالقاهرة والإسكندرية، وفي تجمعات أخرى موسعة كالجامعات والأندية ومعرض القاهرة الدولى للكتاب. وقد كانت لغة تلك المنشورات صريحة ومباشرة، ومنها مثلا: "عاوز تقول لأ للاحتلال الأمريكي والعدوان الصهيوني؟ عاوز تقول لأ للفساد والفقر؟ انضم لنا في "اللعب في الدماغ"!

٤- دعت الفرقة مئات النشطاء والطلاب وبعض كبار الفنانين من أصحاب المواقف من أجل دعم العرض والدعاية له. وقد صار هذا من أساليب الدعاية المؤثرة في المسرح المعاصر، ويعرف باسم "إيحاء المكانة الرفيعة Prestige Suggestion" حيث يُبعث بالدعوات والتذاكر المجانية إلى مجموعة من الأفراد المشاهير أملا في حضور العرض حتى ينتقل قدر من مكانتهم الرفيعة إلى هذا العرض[٩].

٥- وطدت الفرقة علاقتها بالجمهور أثناء فترة العرض، وذلك بتوزيع استمارات التعارف واستطلاعات الرأي، من أجل الوقوف على نوع الجمهور وانطباعاته وآرائه في العرض.

بدهي أن بناء الجمهور على هذا النحو كان نوعا من العلاقة التفاعلية المثمرة بين الكاتب والجمهور أو بين النص والعرض. ولاشك أن نص العرض قد ضمّن من التعديلات والزيادات ما يؤكد شراكة الجمهور للكاتب في إبداع العمل الدرامي. ولا أدل على رعاية الكاتب/ المخرج للجمهور من سماحه للممثلين في بعض المشاهد بالارتجال الفوري وفقا لمزاجه ليلة العرض ووفقا لما تفرضه مقتضيات اللحظة، بل ليس أدل على ذلك من تضمن النص بعض شعارات الجمهور وهتافاته في مظاهرات الاحتجاج ضد ضرب العراق.

٤- اللعب في الدماغ نصا مضادا

ينطلق مسرح الرفض من رؤية حرة للأشياء والعالم. تمس دائرة الرفض جميع تداعيات العولمة الإعلامية وتأثيراتها السلبية في الدماغ والوجود الإنساني كله. ونحسب أن قوة الرفض هنا معادلة لقوة الانتماء إلى المبادىء الإنسانية الأصيلة بعيدا عن حسابات المكاسب والخسائر المؤقتة. لقد بنيت مسرحية "اللعب في الدماغ" على استراتيجية أولية؛ هي استراتيجية "الموقف المثير الفعال" التي تعبر عنها طائفة من المشاهد المهمة. وإذا جاز لنا أن نرى هذه الاستراتيجية شكلا من أشكال الصراع الدرامي، فإنما هي - في هذه الحال -

شكل رسمت ملامحه الصراعات بين المفاهيم بين فئتين من الشخصيات: فئة الشخصيات المثلة للعولمة (توم فوكس - ماستر مايند - جورج بوش) أو الداعمة لها والمتأثرة بها (نادية - رشا/ أشرف - سالم - انتصار) وفئة الشخصيات المنقلبة عليها وعلى ممثليها وداعيها والمتأثرين بها (أحمدين - بدوي - شخصية الصحفي - شخصية الاستشهادي).

ولما كان للعب الغربي في الدماغ العربي من الأقنعة على الصعيد الإعلامي والسياسي والاقتصادي ما لايدركه الحصر، فقد كان من الضروري لنص يتبنى قضية اللعب في ذلك الدماغ العربي عن جرأة وكفاءة ويقف من جميع تلك الأقنعة موقف الكشف والتعرية أن يستخدم من الوسائل التقنية ما يراه مناسبا كذلك، وكان من أهمها: الخطاب المباشر إلى الجمهور في البداية والنهاية، وابتكار ما يمكن تسميته بالفضاء الدرامي الإضافي، وتوظيف الشعارات والهتافات، والتعريض والمفارقة، والتشخيص الدرامي، والأغاني الدرامية.

(أ) خطاب البداية والنهاية

أما الخطاب المباشر إلى الجمهور في البداية والنهاية، فقد كان من التقنيات الاتصالية المهمة في تعبئة الجمهور وتحريضه على الفعل الإيجابي. يبدأ النص بمشهد ساكن لكنه يشد الانتباه لأهمية ما يوجهه مدير الإنتاج سعيد شوكت إلى الجمهور. يقول مدير الإنتاج: "سلامو عليكو.. أخوكم سعيد شوكت مدير الإنتاج، والنبي يا إخواننا زي ما إنتو شايفين... البرنامج الليلة دي لبش ع الآخر.. عايزين نظبط شغلنا عشان الليلة تعدي على خير...لما نقول تصقيف نصقف، ضحك نضحك، دياولو.. الحاج زهدي منتج البرنامج ده بيضحي التضحية الكبرى وبيقولكم إن الحسنة ممكن تزيد، والخمسة دولار اللي هياخدها الكمبارس منكم ممكن يبقو سته، نصحصح بقى وما ننساش إننا على الهوا، ليلتكم فل، جاهزين يا ريس، كاميرات" (اللعب في الدماغ ص١٨ - ١٩). كان الجمهور قبل دخوله إلى قاعة المسرح قد اعترضته جنود المارينز بهدف استفزازه، وهو ما زال مستفزا بمحاصرة هؤلاء الجنود له بعد دخوله إلى القاعة. كانت هذه الحيلة الفنية من عمل الكاتب/المخرج للتأثير في الجمهور وتوجيه استجابته إلى اتخاذ موقف مضاد من هؤلاء الجنود وممن يمثلونه. وسوف تسترعي انتباه الجمهور في مثل هذه البداية المبنية على الخطاب المباشر أو الخطاب وجها لوجه أمور عدة من أهمها:

١- أن مدير الإنتاج، والذي يمكن أن يكون رمزا على الإعلام التليفزيوني أو المؤسسة الإعلامية الرسمية بعامة، لا يتورع عن التدخل في تحديد لحظة استجابة الجمهور "لما نقول..." ونوع الاستجابة "لما نقول تصقيف نصقف، ضحك نضحك"!. يمكن لمثل هذه العبارة على لسان مدير الإنتاج أن تكون مؤشرا على سياسة إعلامية لا تقيم وزنا لحق الجمهور في التعبير عن استجابته الحقيقية. ويمكن على مستوى آخر القول بأن الهدف الخفي لمثل هذا النوع من برامج المنوعات الترفيهية التي تغص بها القنوات هو السلبية. الجمهور محاصر باختيارات غيره وقاصر ذاتيا عن الاختيار أو التعديل أو الإلغاء. كان هربرت شيللر قد أشار في كتابه "المتلاعبون بالعقول" إلى أن (السلبية) هي الهدف النهائي

لتوجيه العقول، وأن ليس التليفزيون سوى الوسيلة الأحدث والأبعد تأثيرا في مجال إشاعة السلبية الفردية[10].

٢- وقد يثير انتباه الجمهور أيضا ما يصرح به مدير الإنتاج هنا، وأن منتج البرنامج الحاج زهدي "بيضحي التضحية الكبرى" (ولاحظ دلالة التعريف) في الوقت الذي يدور الكلام فيه عن برنامج تقدمه مذيعة معولة مبتذلة تفخر بين يدى الجمهور بأنه يقدم "أحدث الإبداعات في عالم الفيديو كليب". وربما كان في الاحتفاظ بلقب "الحاج" في السياق السابق ما يشير إلى وقوع الخطاب الإعلامي القومي فيما يقع فيه الخطاب العربي بعامة من مفارقة المدلولات لدوالها. الحاج زهدي هذا لا يرى غضاضة في إنتاج مثل هذا البرنامج الذي يتسع لأحدث الإبداعات في عالم الفيديو كليب"، والذي ينبغي له في حقيقة الأمر أن يكون مرادفا - من منظور القيم الأخلاقية والدينية - لعالم الغواية؛ على الرغم من أن اهتماما آخر يبدو - للوهلة الأولى - هدفا يتسع له البرنامج نفسه والحلقة نفسها؛ وهو مناقشة مشكلات الشباب. بيد أن الجمهور سوف يكتشف بعد قليل أن ضيوف البرنامج من الشخصيات الكبرى والشباب هم جميعا من شريحة اجتماعية تضرب بتلك القيم الأخلاقية والدينية أيضا عرض الحائط. يمكن لهذه المعطيات في مجملها أن تنمي في الجمهور شعورا بفوضى واضطراب يعانيهما الإعلام التليفزيوني في الوقت الذي يعزف فيه دائما برضا على نغمة الإعلام المتوازن!

أما نهاية المسرحية، فلم تكن نهاية تقليدية؛ أي لم تكن من النوع الذي يتوقعه الجمهور في حين بعينه. لقد علقت النهاية هنا بشعور ما يسميه النص "الممثل - المخرج" بأن شيئا ما لا يمنع من النهاية. يطلب هذا الممثل - المخرج التوقف عن مواصلة العرض؛ وذلك أن اللعبة - فيما يبدو - قد انكشفت داخل النص وخارجه. لم تعد مواجهة لعبة التضليل على خشبة المسرح. ينبغي لها الآن أن تنتقل إلى فضاء الصالة، إلى الجمهور الذي عرضت المسرحية بين يديه تفاصيل اللعبة وأسرارها. وليس التحام الممثلين بجمهور المسرحية داخل الصالة ثم الانتقال من فضاء الصالة إلى فضاء الشاشة التي تعرض جموع الجماهير في الشوارع كأنها الامتداد الطبيعي لجمهور المسرحية أو كأن جمهور المسرحية شريحة حقيقية من جماهير الشوارع: صار الكل واحدا أمام لعبة العولمة - الهيمنة.

(ب) الفضاء الدرامي الإضافي

من المعروف أن الفضاء الدرامي هو - في المقام الأول - فضاء الخشبة. في مسرحية "اللعب في الدماغ" أضيفت فضاءات أخرى لعبت أدوارا مختلفة في تعرية اللعبة والتواصل مع الجمهور. في صراع الوسائل والغايات ابتكرت المسرحية حيلتين اثنتين لتوسيع فضاء الخشبة، وهما:

١- فضاء الساحة: "حين يصل الجمهور للساحة خارج المسرح يجد جنود المارينز الأمريكان في استقباله، يتولون تفتيشه، ويحمل بعضهم لافتات بالعربية موقعة من الحاكم العسكري الأمريكي للمنطقة: (ممنوع العمليات الانتحارية) (أبرز الهوية لدى الطلب) (ممنوع التحرش بالمارينز) (الصبر مفتاح الفرج)!

يندس بين الجمهور ممثل وممثلة في هيئة شعبية، فيمنعهما المارينز بالقوة، ويتطور الأمر بسرعة، فيتم تثبيتهما أرضا، ويطلق المارينز النار في كل اتجاه. يتدخل ممثل وكأنه مدير الإنتاج حيث يخلص الشابين، ويدفعهما للمسرح وكأنهما يعملان لديه. ويزجر المارينز الجمهور لدخول قاعة المسرح" (اللعب في الدماغ ص١٨). هكذا تمتد الحدود الطبيعية لفضاء المسرح لتشمل المسرح كله (ومن ضمنه الجمهور) مؤسسة لبناء الجمهور وتشكيل وعيه الحقيقي. لقد وضع الجمهور منذ اللحظة الأولى التي وطئت فيها أقدامه فضاء الساحة تحت ضغط فعل المارينز، ولن يكون رد الفعل إلا الدخول إلى الصالة ومتابعة أحداث الخشبة بموقف الرفض وشعور الكراهية. هذه حيلة فنية مبتكرة من حيل الكاتب/ المخرج للتأثير في كيفية تلقي الجمهور لخطاب اللافتات ولخطاب جميع من تمثلهم قوات المارينز داخل المسرحية. لقد شارك الجمهور في العرض قبل أن يبدأ العرض، وشارك في عمل النهاية بعد النهاية.

٢ـ فضاء الشاشة: فقد وضعت شاشة التليفزيون على المسرح في تفاعل متصل مع فضاء الخشبة. تعرض الشاشة أحيانا مشاهد خارجية تمثل امتدادا لمشاهد مناظرة على الخشبة، وتعرض أحيانا أخرى المشهد نفسه الذي يتابعه الجمهور على الخشبة. معروف أن الشاشة لا تعتمد على المناظر المشيدة صناعيا، وهو ما يعني أن المناظر الطبيعية على الشاشة أقوى تأثيرا ومباشرة في التعبير عن الأفعال. إن الأحداث التي يُعبّر عنها في العرض المسرحي بالحوار سوف تنتقل إلى مشاهدي الشاشة عن طريق السياق المتتابع من الصور المرئية. وقوع الشاشة مع الخشبة في تفاعل متصل عند نقل الاحتجاجات ومظاهرات الجماهير الحقيقية في الشوارع ضد ضرب العراق كان حيلة فنية ناجحة لبث الدينامية في مشاهد العرض المسرحي. لقد منحت تقنية الشاشة الفضاء الدرامي امتدادا بصريا وانفتاحا فضائيا للخشبة إلى خارج حدود المسرح وجعلت للخشبة وأفعالها مرجعيتها الواقعية التاريخية. المشاهد التليفزيونية التي يتابعها الجمهور مع مشاهد الخشبة سوف تعطي إحساسا بتنوع الزمان والمكان والحدث والحركة والفضاء.

(جـ) الشعارات والهتافات

ارتبطت الشعارات والهتافات بالتعبير عن التوجهات والمطالب السياسية والاجتماعية لقطاعات عريضة من الجماهير أو المجتمع بأسره. ومن الطبيعي أن تفرض الوظائف التواصلية للشعارات والهتافات أن يتميز نسيجها اللغوي بميزات خاصة، من أهمها: الإيقاعية، والتلاؤم الصوتي، والقصر، والمقابلة، ورعاية الموقف، والمفردات المتداولة، وقوة المضمون. وعلى رغم تميز الشعارات والهتافات بأنها ابنة اللحظة، فإنها قابلة للتكرار في السياقات المناسبة.

تنشأ الشعارات والهتافات نشأة فردية، ولكن طبيعتها التداولية تجعلها ملكية عامة. ولاشك أن الشعارات والهتافات نتاجات لغوية لأيديولوجيات مستخدمها، ومن ثم يعول عليها وسيلة من وسائل التشخيص بالفكر. والشعارات عملة ذات وجهين: قد تكون حقا خالصا، وقد تكون حقا يراد به باطل. والمعوّل عليه في جميع الحالات هو فهم الوظيفة في

ضوء الظروف والملابسات. في مشهد فانتازي يدور حوار بين نادية وجورج بوش، وتحرص المسرحية على نقل بعض من شعاراته: "إحنا يوم ما فكرنا نيجي المنطقة دي ماكناش بنفكر أبدا في زيت أو في سمنة! (بترول أربى للأرب) و(ديمكراطية للأرب)". وفي سياق آخر يردد شعاره (البترول بترولكم... الديمكراطية ليكم)! . وفي مؤتمر صحفي تتفاعل به الشاشة مع الخشبة، يتباهى الضباط الأمريكان بالقوة العسكرية لقوات التحالف في العراق يهتف أحد الصحفيين العرب غضبا: "لو خدت من الكلب صوف.. تاخد من قوات التحالف معروف!". الشعار الأول نموذج على حالة تستخدم فيها الشعارات للتضليل والتلاعب بالعقول، والشعار الآخر نموذج على حالة تستخدم فيها الشعارات سلاحا للردع من ناحية وإعادة الوعي من ناحية أخرى.

(د) الأغاني الدرامية

رأينا من قبل تفاعلا قويا بين الشاشة والخشبة، ونرى هنا تفاعلا مماثلا بين الأغنيات الاستعراضية الدرامية الشعرية والحوارات النثرية. الأغنية في معظم الحالات تصعيد للأفكار والانفعالات التي يضمها الحوار. وهي ترد متوائمة مع مسار الأحداث من ناحية، كما تبدو متناغمة ومتكاملة في تتابعها النصي حتى لنرى بعضها رد فعل لبعض من ناحية أخرى. بعد انتهاء مدير الإنتاج من كلامه في بداية العرض يظهر فوكس وسط الجمهور محييا إياه بعبارات إنجليزية قصيرة ثم يصعد على الخشبة مصافحا نادية والعاملين، ثم يقدم فوكس مع جنود المارينز استعراضا غنائيا:

سألوني تحب إيه يا توم أنا قلت الحرية
أنا أحب المصريين كتير والأمة العربية
أنا أحب الأهرامات والسكر النبات
وحتى البكابورتات والفول والطعمية
سألوني تحب إيه يا توم أنا قلت الإنسانية
السود والصفر والهنود الحمر والناس اليابانية
أنا أحب الباكستان وكمان أفغانستان
وأول أمريكستان والدنيا الأمريكانية
سألوني بتضرب ليه يا توم أنا قلت بلاش غباوة
النار دي حاجة لازم علشان تيجي الحلاوة
علشان ديمكراطية والماما الرأسمالية
هيموت الناس الكاكا دول وتيجي دنيا تانية

تعزف الأغنية الاستعراضية هنا على لحن تهالك توم فوكس في حب مصر والأمة العربية وغير ذلك من مشاعر الحب المزعوم للإنسانية جمعاء، ثم يبين للناس (الذين يصفهم بالغباء) وهي صفة تردُّ إليه تعريضا، أن ضرب العراق كان من أجل نشر الديمقراطية وحياة الرفاهية، وهي شعارات أثبتت كذبها وتهاويها على أرض الواقع. وتظل مشاعر الغضب والغيظ تجاهه مختزنة في نفوس الشابين اللذين رأيناهما مع دخول الجمهور إلى ساحة

المسرح، وهما يمثلان الشباب المصري الوطني. حتى نرى في كلام أحدهما - وهو سعد - رد فعل مساويا لفعل توم فوكس في القوة ومضادا له في الاتجاه:

سألوني بتكره إيه يا سعد أنا قلت المجرمين
إيديكـــم فيهـا زيت ودم ودايمـــا كـدابين
حـــرية مـــين يا ندل؟ ديمقراطية مـــين؟
الناس بتموت في كل الكون... وانتـو السفاحين

وكذلك الحال في الهتافات، فقد لعبت في المسرحية دور تصعيد الغضب الجماهيري لضرب العراق ورفع الروح المعنوية والمطالبة بـالتغيير ووقف الاحتلال. وقد كـان مـن أبـرز الهتافات في النص وأقواها ما نقله الكاتب من هتافات الجماهير الفعلية في الشوارع:

يا أمريكا لِمْ كِـــــلابك	مهما يحصل مش هنهابك
علِّي وعلِّي وعلِّي الصوت	إللي هيهتف مش هيموت
علِّي وعلِّي كمـــــان	ضد صـــهاينة وأمريكـــان
اسمك صابر يا مصراوي	والصهيوني في ذلك غاوي
أول يوم ضربك بالغارة	تاني يـوم ذلك بسفــــارة
تالت يوم بفلوس أمريكا	رابع يـوم سيما وبولوتيكا
خامس يوم لازم تحرير	التغــــــيير التغــــــيير

(اللعب في الدماغ ص٧٠)

من المعروف أن المخرج المسرحي يحرك ممثليه مـن منطقة على خـشبة المسرح إلى منطقة أخرى وفقا لتفسيره النص في مشهد كامل أو جزء منه[١١]. وقد جعل الكاتب/ المخرج كتلة المثلين في المشهد السابق على الهتـاف تتجمـع على الخـشبة متقدمـة بـصلابة تجـاه الجمهور. تكاد الحركة من مؤخرة المسرح إلى مقدمته أن تكون الحركة الغالبـة. وهـي حركـة قوية في كثير من الأحيان. والحركة القوية من المؤخرة إلى المقدمة تعني الاقـتراب في مواجهـة الجمهور. ونستطيع أن ننظر إلى نمط الحركـة المهيمنـة في مثـل ذلـك المـشهد في ضـوء المبـدأ الرئيس لسيمياء المسرح؛ وهو أن كـل شيء علـى المسرح يعـد علامـة. جمـع المثلين على الخشبة في المقدمة في هيئة كتلة واحدة علامة على رسالة تريد اعتبارات العـرض تبليغهـا إلى الجمهور على نحو غير مباشر، لعلها: قفوا بـصلابة في وجـه أمريكـا وكلابهـا في الـداخل والخارج! كان هونزل جيندريش Honzel Jindrich قد جعل خشبة المسرح ذاتها علامة على رغم أن خشبة المسرح هي عادة مبنى مشيد، وأن طبيعتها التشييدية ليست هي الـتي تجعلها خشبة مسرح، وإنما الذي يجعلها كذلك أنها تمثل الفضاء الدرامي[١٢].

(هـ) التعريضات والمفارقات

"اللعب في الدماغ" نص درامي تقف وراءه رؤيا. تنطلق هـذه الرؤيـا استراتيجيا مـن تقديم الموضوع إلى الجمهور بصورة غير انهزامية أو ميلودرامية؛ إذ كان سلاح السخرية من الشخصيات المحورية: توم فوكس وماستر مايند وجورج بوش عن طريـق التعـريض والمفارقـة

هو سلاح الردع المعنوي لهز سلوك الغرور والمغالطة والاستخفاف بالآخر الذي لم تخرج عنه قط تلك الشخصيات.

في التعريض نذكر شيئا لندل به على شيء لم نذكره. ونلحظ اعتماد الدراما السياسية المضادة كثيرا على هذه التقنية، وذلك أنها ترمي إلى التهكم والانتقاص وإسقاط المنزلة وحط القدر. تقدم نادية ضيفها توم فوكس إلى الجمهور الذي يعرف أنه رمز الهيمنة هكذا: "ضيفنا النهارده هو الراجل اللي دخل قلوبنا كلنا ببساطته وحيويته، الراجل اللي أعاد البسمة لشفايف الملايين، الراجل اللي نور ليالينا وملاها حب" (اللعب في الدماغ ص٢٠). في كلام نادية تعريض بها يحط من قدرها أمام الجمهور في الوقت الذي قدمت فيه منذ قليل على أنها "الرائدة الإعلامية"، وذلك أنها خلعت على فوكس من الصفات ما لا يمكن بحال أن يوصف به. ولاشك أن التعريض بمصداقية نادية - من خلال كلامها السابق - هو - من جهة أخرى - تعريض بمصداقية البرنامج ذاته.

وكذلك الحال في المفارقة، لا يقود الكاتب الجمهور إلى الموقف الانتقادي من الشخصيات والمفاهيم على نحو مباشر، بل يشرك الجمهور في استنباط المعنى الضمني من السياق. والحق أنه يمكن القول بأن مسرحية "اللعب في الدماغ" هي مفارقة كبرى. وهي مفارقة كبرى لأنها - وهي مسرحية شخصيات ومفاهيم أكثر منها مسرحية أحداث ووقائع مادية - تعزف غالبا على وتر مفارقة الأقوال للأفعال عند جميع الشخصيات المحورية. توم فوكس الذي يعرفه الجمهور حاكما عسكريا أمريكيا للمنطقة تسأله نادية:

-"جنرال فوكس" بعد ماشفنا بعينينا المستقبل الباهر اللي بينتظر انتصار.. عاوزة أسألك.. تقول إيه لهؤلاء اللي بيشككوا في نوايا الولايات المتحدة تجاه الإنسان العربي البسيط؟" ويجيب فوكس:

"أقول حسبي الله ونعم الوكيل!" (اللعب في الدماغ ص٦٠). وربما استخدم الكاتب مفارقة الإلماع لإنتاج سخرية سوداء تهدف إلى النقد اللاذع الخفي في آن معا، عن طريق القصد إلى شيء وإخراجه في صورة غير المقصود. في المؤتمر الصحفي لكبار الضباط الأمريكان يسأل الصحفي: "لماذا لا تقنع الولايات المتحدة إسرائيل بالجلوس على مائدة الرحمن؟ أقصد مائدة المفاوضات" (اللعب في الدماغ ص٥١). وقعت العبارتان: "مائدة الرحمن" و"مائدة المفاوضات" على لسان الصحفي جنبا إلى جنب، كانت أولاهما زلة لسان والأخرى تصحيح لها. غني عن البيان أن إسرائيل لن تجلس إلى مائدة المفاوضات وحدها، إذ المقصود إسرائيل والعرب. أراد الكاتب أن يقول: إن جلوس العرب إلى مائدة المفاوضات هو كجلوسهم إلى مائدة الرحمن. الجالس إلى مائدة الرحمن يستحق الشفقة والإحسان، والعرب بتخليهم عن المقاومة والجلوس إلى مائدة المفاوضات صاروا يستحقون مثل ذلك!

(و) التشخيص الدرامي

اشتركت الشخصيات المحورية الثلاث "توم فوكس، وجورج بوش، وماستر مايند" في كثير جدا من السمات كالتعالي والمداهنة والانتهازية والاستخفاف بالآخرين. وقد جعل الكاتب من استخدام تلك الشخصيات لبعض العبارات الشعبية والقوالب اللفظية المرتبطة

بالثقافة العربية وسيلة للكشف عما تتميز به تلك الشخصيات من دهاء وقدرة على التضليل. أن يصبح فوكس تعبيرا عن إعجابه بشيء ما "إشطة" أو أن يلقى على لسان بوش بمثل شعبي تعبيرا عن تظاهره بالوفاء للعرب: "اللي مالوش خير في أهله مالوش خير في هد هالص!"، فإنما هي أساليب قصد بها الكاتب بيان قدرة رموز العولمة على المناورة والتلاعب بالعقول. في الوقت الذي حرصت فيه تلك الشخصيات على استراتيجية التقديم الإيجابي للذات والتقديم السلبي للآخر، وهي استراتيجية معروفة في الخطاب السياسي الغربي العنصري، كانت المسرحية تكشف من حين لآخر عن سلوك أو أيديولوجيا تنقض ذلك. تسأل نادية البروفيسور ماستر مايند: "طب ومين كانوا أحب نجومك في الطفولة يا بروف؟"، فيجيب: "الساحرات الثلاثة مصاصين الدم". وتتطور الأحداث حتى نرى البروفيسور يبرز أنياب دراكولا، ثم يظهر ممثلون ثلاثة يلعبون الساحرات الشريرات الثلاث بمكياج يمزج بين المهرج ودراما الرعب وعلى الأفواه آثار دماء:

ممثل١: عاو..عاو.. فينك يا عاو؟

ممثل٢: لا لا لا لا .. أنا هنا يا لا...

ممثل١: قومتك من عا الأكل ولا إيه؟

....

ممثل١: عاو

ممثل٢: (يتحدى بعدوانية) : لا

ممثل١: (يستعين بالثالث مذعورا): ما

ممثل٣: عاو

ممثل٢: لا

ممثل١: ما

الثلاثة: عاو لا ما.. عولمة

الثلاثة يغنون:

عاو لا ما ما .. عولمة
ماتقولش الخلق يهود وتصارى ومسلمة
الخلق عيدان كبريت في علبة عولمة
عاو لا ما .. عولمة
دي صياعة منا يا كابتن والله ومعلمة
تزرع بصل ونطرح احنا شكلمة!
عاو لا ما .. عولمة
اللي قبلينا قالوها طبعا إنما
مفيش في جمالنا وفي حداقتنا لاسيما
إن إحنا مش حنقضيها في الكلمة
ولا بنهادن.. ولا بنلادن.. ولا مرحمة
نو مرحمة .. واي مرحمة؟

(اللعب في الدماغ ص٦٧)

قدمت المسرحية البروفيسور ماستر مايند على أنه أبرز المرشحين لجائزة نوبل للسلام، ولكنها جعلت - في الوقت نفسه - الساحرات الثلاث مصاصات الدماء أحب نجومه في الطفولة، وما تغنت به الساحرات الآن هو من مشاهد المسرحية الرئيسة وجزء من خطابها الرئيس : لا تميز العولة بين يهودي ونصراني ومسلم. الكل "عيدان كبريت في علبة عولة"!

الهوامش:

(١) برينتون، كرين: تشكيل العقل الحديث. ترجمة شوقي جلال. سلسلة الأعمال العلمية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. د.ت. القاهرة ص٢٦٢ - ٢٦٣.

(٢) راجع في تفصيل ذلك:

بيتر مارتن، هانس - شومان، هارالد: فخ العولمة. الاعتداء على الديمقراطية والرفاهية. ترجمة وتقديم د. عدنان عباس علي. مراجعة وتقديم د. رمزي زكي. سلسلة عالم المعرفة (أغسطس ٢٠٠٣م) ص٦٤ وما بعدها.

(٣) سبيلا، محمد: للسياسة. بالسياسة: في التشريح السياسي. أفريقيا الشرق. الدار البيضاء (٢٠٠٠م) ص٧٦ - ٧٧.

(٤) شيللر، هربرت: المتلاعبون بالعقول: كيف يجذب محركو الدمى الكبار في السياسة والإعلان ووسائل الاتصال الجماهيري خيوط الرأي العام؟ ترجمة عبد السلام رضوان. سلسلة عالم المعرفة، ط٢ - الكويت (مارس ١٩٩٩م) ص١٩.

(٥) شومان، محمد: عولمة الإعلام والهوية الثقافية العربية. مقال في كتاب: العولمة والهوية الثقافية. سلسلة أبحاث المؤتمرات. المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة (١٩٩٨م) ص ص ٨٣٥ - ٨٥٦ ص ٨٥٢.

(٦) فيذرستون، مايك: ثقافة العولمة: القومية والعولمة والحداثة. ترجمة عبد الوهاب علوب. المشروع القومي للترجمة. المجلس الأعلى للثقافة (القاهرة - ٢٠٠٥م) ص٢٢٥.

(٧) ويلسون، جلين: سيكلوجية فنون الأداء. ترجمة دكتور شاكر عبد الحميد. مراجعة دكتور محمد عناني. سلسلة عالم المعرفة. الكويت (يونيو ٢٠٠٠م) ص٩٣.

(٨) موكاروفسكي، يان: حول الوضع الراهن لنظرية المسرح. مقال في كتاب: سيمياء براغ للمسرح. ترجمة أدمير كوريه. منشورات وزارة الثقافة - دمشق (١٩٩٧م) ص٤١.

(٩) سيكلوجية فنون الأداء ص ص ١٢٥ - ١٢٧.

(١٠) المتلاعبون بالعقول ص ٤٥.

(١١) انظر في تفصيل ذلك:

فيلدمان، جوزيف وهاري: ديناميكية الفيلم. ترجمة محمد عبد الفتاح قناوي. الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة (١٩٩٦م) ص٣١.

(12) Jindich, Honzel: Dynamics of the Theatre. In: Matejka Ladislav and Titunik Irwin (eds.): Semiotics of Art. Prague School Contributions. Cambridge (1992) P.75.

المونودراما

وفصاحة الجسد

قاسم بياتلي

لقد سادت في العقدين الأخيرين، في محيط "المسرح العربي"، الكثير من المناقشات والأحاديث حول "المونودراما"، بل قد خصصت لها بعض المهرجانات المسرحية في بعض الدول العربية، ولكن...! يبدو لي أنه من الضروري التوقف عند هذه الظاهرة وطرح بعض الملاحظات النقدية لمواجهة الالتباسات التي تغلغلها على المستوى المعرفي والتطبيقي.

يبدو، قبل كل شيء، أن هناك، أحياناً، نوعاً من الالتباس الواضح في تشبيه "المونودراما" "بالمونولوج" (الطويل). ونحتاج هنا، في الواقع، إلى التمييز ما بين المصطلحين: "فالمونودراما" تشير إلى "نص أدبي درامي" له خصوصيته من حيث الموضوع والأسلوب والتكوين، على اعتبار أنه يستند إلى الفصل الواحد والشخصية الواحدة (ويبدو ظاهرياً أنه خال من الحوار بصورته المألوفة)، كما نجد ذلك، مثلاً في نص "الصوت الإنساني" لجان كوكتو، أو نص "أغنية التم" لأنطوان تشخوف، أو نص "الشريط الأخير لكرابي" لصموائيل بيكيت. وفي كل هذه النصوص نجد أن هناك شخصية واحدة (رجل أو امرأة، على الأغلب في سن متقدمة من العمر) أسيرة **ذكرياتها** وأسيرة **الأشياء** المحيطة بها، ولربما يعلو صوتها لانعدام الحوار مع المحيط الاجتماعي، ولشعور اختناق فرديتها، لتصرخ وتسمع صوتها، وفي الغالب ما يسقط ذلك الصوت (الكلام) في **الصمت** لتذهب إلى مناجاة نفسها واستدعاء ماضيها. وهكذا تظهر الشخصية الواحدة في تضارباتها الدرامية ويكون صوتها هو المستودع لمشروع النص الذي يظهر في افتقاره إلى (أو ضعف) العنصر الاستكشافي (الكشف والتعرف) ضمن التكوين الدرامي وكما حدده أرسطو (على الأقل بما يتعلق بالتراجيديا).

أما المونولوج، اصطلاحا، فهو عنصر من عناصر إجراءات بنية نص ما، يستخدم سواء في النص السردي (في الرواية) أو في النص الأدبي الدرامي، وقد يستخدم من أجل التعبير عن أعماق شخصية ما، أو من أجل تعميق النص باعتباره مادة أدبية (فلسفية فكرية) مستقلة.

والتقارب الموجود ما بين المصطلحين، لغويا، هو في مفردة **مونو** (mono الوتيرة أو **الصوت الواحد**) ، والتي تستخدم في بداية العديد من المصطلحات الموجودة في اللغات التي هي من أصل لاتيني، وهنا يحدث الالتباس ما بين "المونودراما" (Monodrama) والمونولوج (monologo). لكن الاختلاف الواضح ما بينهما هو في الشق الثاني من المصطلح: أي في "دراما" (drāma) التي جاءت من الإغريقية. والتي تعني "**الفعل**"، بوصفه فعلا منجزا، وتعني كذلك جنسًا من أجناس الأدب المسرحي، وفي مفردة لوجوس (Logos) التي تشير إلى الفكر، إلى تمفصل الأفكار من خلال الكلمات لغرض إيصال معنى أو مقصد ما، وذلك يدخل ضمن التعبير اللغوي عن الأفكار بشكل عام.

إذن، من الواضح أن "المونودراما" ليست بمنولوج (طويل) لا اصطلاحا ولا تطبيقا. والجدير بالذكر، أن هناك مصطلحات قريبة من ذلك تشير إلى أجناس فنية في المسرح، مثل "الميلودراما" (Melodrama) ، التي انتشرت في أوربا في القرن الثامن عشر، حتى الدراما الموسيقية التي جاء بها فاجنر، والتي عمل عليها وقام بالتنظير حولها المخرج أدولف أبيا، وهناك **الكوريو دراما** (choreo drama) التي عمل بموجبها الإيطالي فيجونو (Vigono)في نهاية القرن التاسع عشر، بوصفها دراما راقصة، وهناك مصطلح **الميمودراما** (Mimodrama) الذي استخدمه جان لويس بارو في تسمية عرضه الأول الذي قدمه في باريس سنة ١٩٣٥ (من خلال اعتماده على محفزات المايم الجسدي الذي جاء به أتيين ديكرو، كفعل جسدي تام وليس كإيماءات الطرفية (البانتومايم) الذي قام مارسيل مرسو باستدعائه من مخلفات القرن التاسع عشر).

وفي كل هذه المصطلحات الفنية، في الواقع، كما هو في المونودراما، نجد هناك حضورا لمفردة "الدراما": **كفعل**، يتم نسجه ضمن سياق النص الدرامي الأدبي/أو كنص عرضي درامي.

ومن الطبيعي، إذا كان هناك تركيز على "النص الدرامي" الأدبي وكأنه المستودع الذي يحتوي على فكرة مسرح افتراضي (تجريدي)، يراد استخراجه منه وتجسيده في المشهد)، أي بمعنى أن هناك محاولة لتغيير الشخصيات وأفكار المؤلف (المسبقة) وتجسيدها فإن الأمر سينتهي بمخاطرة الاستناد إلى ترتيب مقاطع النص وسياقه الزمني (للأفعال المكتوبة) وتسلسلهما وبالتالي سيظهر البعد الواحد (الصوت الواحد) في تحقيق العرض، وإن كان في النص شخصيات متعددة وحوارات فاعلة، وسيتم إقصاء المسرح من ماديته المسرحية: على اعتبار أن النص هو الذي يحتوي في هويته تصورات كل إخراج افتراضي ممكن.

وهكذا سيصبح الممثل، في العرض، مفسرًا ومجسدا للشخصية، أكثر من كونه فنانا له أدواته وتقنياته الفنية المستقلة: ويصبح جسده حاملا وساندا للمادة الأدبية النصية (والشخصية التي أبدعها المؤلف) لكي يجسد الرؤية التي كتبت مسبقا، وليس جسدا معبرا له حضوره ولغته وفصاحته وإمكانياته المستقلة (عن الأدب) في خلق الأفعال وردود الأفعال الملموسة والمنجزة في المشهد، ومن خلال قنوات متعددة. ومن الواضح أن التركيز على أولوية النص (وهيمنته)، في كل الأحوال، وإن كان هناك توظيف للقدرات الصوتية والتدرجات اللونية والبلاستيكية لصوت الممثل (عندما تكون هناك مهارة بارزة لديه) لن يرتقي ذلك (في

العرض) وحده إلى بلوغ مستوى التعبير البدني بوصفه فعلا تاما: فالصوت هو امتداد للجسد ويستقي اندفاعاته، وقوته، من حضوره الفعلي الدرامي الملموس (الذي يظهر في ديناميكيته وانشداداته التي يعيشها الممثل فعليا، ويشعر بها المتفرج ويتفاعل معها من الخارج). وعندما نشير إلى الجسد والفعل البدني، هنا، لا نعني به الأطراف الجسمانية، كاليد والوجه، بل الجذع بأكمله (والعمود الفقري، وكل المفاصل والمناطق المتصلة به) الذي تتدفق منه كل الاندفاعات وقوى الطاقة الكامنة فيه، والتي تظهر في تغيير ديناميكية التوازن الجسدي، والانشدادات العضلية - العصبية - وقوة مد الطاقة وجريانها في الفضاء.

ولكن عند مشاهدتنا لعروض المونودراما، كما لاحظنا في العديد من العروض التي شاهدناها في محيط المسرح العربي، نجد، في أغلب الأحيان، هناك توظيف للحركات والإيماءات التي تثرثر "بأصابعها التي تمثل لسانها الكذاب"، وفي الغالب ما يحرك الممثل يده دون أن يعي لماذا يحركها بتلك الطريقة، وماذا يعني ذلك بالضبط (له وللمتفرج؟!). أو يتم اللجوء إلى التعبير الوجهي (mimica) والتواءات عضلاته وقضقضة شفاهه، وتقطيب حواجبه، أو هرش الرأس، وغالبا ما ينظر الممثل ولا يرى حقيقة أي شيء ملموس، أو أية صورة متخيلة، (كما لاحظت ذلك كثيرا) ويتحير أين يضع نظراته (ولماذا؟!). وفي الواقع، إن ذلك يحدث ليس في عروض المونودراما وحدها، بل وفي عروض من أجناس أخرى، كذلك. وعندما يراد، في أحيان أخرى، اللجوء إلى النشاط السلوكي العام (ملء الفراغ، مثل التدخين، والشرب والأكل، وارتداء المعطف أو خلعه، أو التنظيف..إلخ) يتم ذلك دون الارتقاء به لخلق الفعل الحقيقي التام (الذي، كما قلنا، يقوم بتغير انشدادات جسد الممثل وديناميكيته ويشعر به المتفرج) ودون أن يحمل ذلك أي معنى دلالي ليدخل ضمن بناء "اللغة التعبيرية". أما عندما يراد استخدام ما يدعى (بتجريب!!!) البانتومايم فتظهر الطامة الكبرى في تلك الحركات والإيماءات الطرفية (للأطراف) التوضيحية والإيهامية الفاقعة والمباشرة، بحجة إيصال (التعبير) الاعتقاد في إيصال فكرة ما. ونجد هنا، كما هو الحال في استخدام الحركات التشميرية لليد، نوعا من **اللغو الحركي** البديل عن **اللغو الكلامي**. وفي كل هذه الأحوال، هناك، وبهذه الطريقة، تحجيم **للغة الجسد وفصاحته**، وحضوره الديناميكي والعفوي، وإقصاء لأفعاله وردود أفعاله الحقيقية والفنية.

وفي حقيقة الأمر، إن الذراع واليد والوجه هي كلها مشحونة بالعادات اليومية الجارية، فهي الأدوات الأكثر استخداما في ثرثرتنا اليومية، بل هي "أدوات الكذب" (كما يدعوها مؤسس المايم الجسدي - الجديد - أتيين ديكرو) المشروطة بالحياة الاجتماعية المعتادة. ومن أجل تلاقي ذلك، وهذه الالتباسات، ينبغي، عمليا، تغيير حضور جسم الممثل المعتاد وتحويله إلى حضور "لجسد الطبيعة الثانية" الفنية، لكي لا يكون "إنسانا محكوما عليه بأن يشبه جسم الإنسان" (كما يؤكد ديكرو) الذي يقوم بسلوك وحركات مشروطة (بالثقافة) التي تعود عليها منذ الطفولة، بل لكي يكون جسدًا - لكائن - إنسان - فنان- يقوم بنحت الحركات التي هي عبارة عن امتداد للأفعال وردود الأفعال (البدنية - النفسية - الذهنية).

ومما لاشك فيه أن من المعطيات الأساسية في فن الدراما (سواءً أكان مونودراما أو أي جنس آخر) في المسرح، وجود الفعل ورد الفعل: ما بين شخصين (ممثلين) حاضرين بشكل مادي في الفضاء المشهدي، أو ما بين الممثل وعلاقاته مع **الشخصية (أو الشخص) التخيلة**، أو في العلاقة ما بين الممثل (الواحد) **والأشياء** (التي ينبغي أن تحيا في المشهد بحياتها الخاصة، ومميزاتها، والتي يمكن أن تأخذ أشكالاً مختلفة من خلال تحويلاتها الفعلية، ومن خلال دورها مع الممثل)، أو من خلال تفعيل العلاقات ما بين **مختلف أعضاء جسد الممثل** (وذلك من المهم) على اعتبار أن كل عضو من أعضائه قادر على القيام بفعل ما، منفصل ومتميز عن العضو الآخر. فاليد قادرة على القيام بفعل مستقل، وكذلك النظرات، والقدم والساق، والرأس والفم، والكتف والصدر، والورك، وحتى الإصبع الواحدة، وبطرق وأشكال مختلفة ومتنوعة، ومن خلال علاقتها مع الوضعيات الجسدية المختلفة (في الاستقامة، والقرفصة، والجلوس وأشكاله، أو التمدد وإمكانياته) من أجل خلق تشكيلات صورية (فعلية) تأخذ طاقاتها من **الجذع**. ومن ثم وضع ذلك في نسيج وتكوين لجمل وعبارات فصيحة ينطق بها الحضور الجسدي للممثل. وهذا النوع من التفصل (الذي يستند على **"مبدأ الفصل والوصل"**) بطبيعة الحال، لا يحدث بشكل تجريدي، بل من خلال تشخيص الأفعال وردود الأفعال وتنفيذها. فيمكن لليد أن تظهر التعب أو الغضب، وقد تبدو أصابعها كأسنان الكلب الذي ينبح، أو أن ترفض وتقبل، ويحدث ذلك من خلال ربطه بصور التداعيات، وخلق الانشدادات، وتغيير العلاقات، وتوجيه الانتباه من موقع إلى آخر، ومن خلال خلق الديناميكية والبلاستيكية للحركات في الفضاء: وهكذا يمكن أن يكون **"جسد الممثل" هو المجال الأول الذي تحدث فيه الدراما** (الأفعال المنسوجة). وبطبيعة الحال، من أجل أن يتم إبراز حضور الممثل، بهذه الطريقة، في العرض، ينبغي أن يكون هناك إعداد وتربية فنية مناسبة لتشكل الأرضية التي يستند عليها الممثل من أجل خلق بذور أفعاله الدرامية وإنمائها، وتكوين نصه الدراماتورجي في العرض المسرحي. وفي حالة عدم وجود هذه التربية (الظاهرية الباطنية) سيكون جسد الممثل أشبه بصندوق الآلة الموسيقية الصندوق الصوتي المملوء بالفوضى والضوضاء والنشازات (والثرثرة)، وذلك هو ما يعوق الاستماع والتمتع باللحن الحقيقي للفعل الدرامي.

والممثل الذي لا يقوم بتربية قدراته الجسدية وإنمائها، لربما "سيقوم بالتمثيل، من منطقة الكتف فما فوق" (على حد قول بيتر بروك). وعندما تكون أدواته (جسده وصوته امتدادا له) مطواعة ومرنة، وموزونة وزن الإيقاع، وذلك من خلال التدريبات والتمارين العملية لإنماء "اللغة التعبيرية"، عندها ستختفي لديه ظواهر التشنج والتخشب وسيبتعد عن الحركات الاعتباطية، وسيقوم بتوظيف طاقاته الكامنة فيه، بوعي وإدراك حسي ومنطقي، وسيستطيع إيصال رسالته للآخر (المتفرج - المخرج).

ومن خلال إعداد الممثل على المبادئ الفنية (ومن ضمنها مبدأ الفصل والوصل، لتفعيل هيكلية الجسم، والعمود الفقري وكل المفاصل والمناطق المرتبطة به) ستكون هناك إمكانية التمهيد لإنماء تفصل الحركات ضمن معايير "اللغة التعبيرية" **لفصاحة الجسد**. وهكذا سيتم التعامل مع حضور جسد الممثل في الفضاء المشهدي، ليس على صورة كتلة واحدة (بلوك

واحد)، لخلقة - إنسان - ممثل يشعر ويفكر ويتحرك بكل قامته، بل بوصفه جسدا حيا قادرا على القيام بأفعال متعددة قابلة للتفصل، جسدا يتحدث بلغته وينطق من خلال تمفصل كل مفرداته العضوية المختلفة.

وذلك يعني، في الواقع، التعامل مع حضور (جسد) الممثل في العرض المسرحي على أساس تمفصل مزدوج المنحنى: أي بمعنى يتم التعامل معه بوصفه حضورا عضويا لتمفصل الجسد، وبكل مقتضياته ومعطياته الديناميكية (في تغيير التوازن)، والانشدادات والتضادات العضوية، ودفع قوة الطاقة الكامنة فيه وامتدادها في الفضاء) وذلك هو الذي يقوم، في الأساس، بجذب انتباه المتفرج ويجعله يصدق ذلك الحضور، وفي الوقت نفسه، تمفصلا للغة التعبيرية (للجسد) وبكل معاييرها وأصولها وصيغها المستندة على تفعيل المبادئ الفنية المختلفة، والمتعلقة بالفضاء - والزمان، ونوعية الطاقة، والتنويع في الأفعال التي يتشكل منها "إيقاع التعبير" (ليس الإيقاع التعبيري، كما هو في الموسيقى، بل الإيقاع الذي تتشكل منه ديناميكية التكوين الدراماتورجي) الذي يتم من خلال تفعيل وظيفية كل المفردات والعناصر والتقنيات وشغلها (ومن ضمنها تقنية الممثل) في بنية العرض الكلي: أي "النص العرضي" (Performance - text) (كما يدعوه الفنان المنظر الأمريكي ريجارد شيشنر) الذي تسهم فيه النصوص الجزئية الأخرى (ومن ضمنها النص الدرامي الأدبي في حالة وجود نص أدبي مستقل، أيًا كان جنسه). وقد أكدت لنا الدراسات السيميولوجية للمسرح (وكما يؤكد الباحث الإيطالي فرانكو روفيني)، أنه من الممكن "أن نفكر بالنص الدرامي (الأدبي) بوصفه إحدى تقنيات المسرح التي تكون مادتها ومرجعيتها الثقافية هي من الأدب، كما أن السينوغرافيا هي إحدى التقنيات للمسرح التي تكون مادتها ومرجعيتها الثقافية من الفنون البلاستيكية والتصويرية، كما يمكن أن تحدد التمثيل على اعتباره تقنية من تقنيات المسرح التي تكون مادتها ومرجعيتها الثقافية من التعبير الجسدي". وبطبيعة الحال فإن النظر للعرض الكلي (testo globale) في حالة التطبيق والمعايشة لا يتم بهذه الطريقة للتقسيم على صورة نصوص جزئية (testi Parziali)، ولكن هذه الرؤية تساعدنا على التعامل (النظري والعملي) مع المكونات التي تتفاعل في نسج العرض المسرحي وبنائه وتكوينه (وولادته). ومن خلال ذلك تظهر أمامنا إشكالية التأليف الدرامي (الدراماتورجيه = drammaturgia) بصيغته التقليدية، الشخصة والمصنفة بوصفه أجناسا للأدب الدرامي، ومنذ أرسطو (تراجيديا، وكوميديا.... ويمكن أن تطبق المونودراما كذلك...) نصوصا مكتوبة مسبقًا وموجهة نحو المسرح الملموس (المادي التطبيقي)، ومن جانب آخر، إشكالية الدراماتورجيه بصيغتها المعاصرة (على الأقل منذ نصف قرن): "نصوصا مسرحية" مكتوبة ومنشورة موازية للتقنيات المسرحية الأخرى، باعتبارها "مادة أدبية" (materiale) مسرحية مستقلة تدخل النص العرضي الكلي وتتفاعل معه. كما نجدها، على سبيل المثال وليس الحصر، لدى الفنان المؤلف الألماني هاينر مولر (الذي انطلق وريثا لتجربة بريخت)، كما هو الحال في نص "هاملت ماشين"، أو نص "مواد لميديا"، التي تميزت بلغتها الشعرية/ النثرية التي لا تتحمل أي نوع من التفسير والتمثيل التقليدي، حيث لا تطرح الشخصية فيها أحاسيسها أو آراءها أو أمزجتها، بل تجري بسياقات اللغة الموسيقية، والإيقاع والاختزال

المكثف، وفي صورة نص مستقل في بنائه "لا يحتاج إلى تفسير - كما يؤكد موللر نفسه - لا من قبل المخرج ولا من قبل الممثل"، فهو قائم بذاته ويدخل في العرض ليسهم مع النصوص (التقنيات) الأخرى التي يتكون العرض منها. أو مثل نصوص الشاعر الكاتب والسيناريست الإيطالي تونينو (أنطونيو) جوررا المنشورة، والتي يدعوها "حاجة شيئة للمسرح" (roba da teatro)، بوصفها قطعا (frammenti) نصية للاستخدام المسرحي، تم صياغتها بلغة مكثفة وسياق شعري موسيقي بعيدًا عن المحاكاة الأرسطية. أو مثل "النصوص المسرحية" المنشورة للشاعر الإيطالي جوليانو سكابيا، الذي عمل في تماس مع البيئات والمجاميع المهمشة في المجتمع ليبني نسيج نصوصه الشعرية/النثرية انطلاقا من التفاصيل الحياتية ومن التجربة مع المجاميع، ضمن مشروع فني (للتجربة) لكتابة النص بعد اكتمال التجربة.

أو كما نجد الكتابات التي ظهرت في إيطاليا، قبل عقدين، ضمن ما عرف باسم تيار "مسرح إرواء" (teatro narrazione) الذي كان حصيلة بروز حضور دور الممثل في الساحة المسرحية، والذي أخذ على عاتقه إمكانية تحريك اللقاء مع الجمهور (الناس) ليس من خلال العرض - الجمهور، بل من خلال خلق، **لحظة تماس** (دون الاهتمام بكل آليات تفسير الشخصية أو التمثيل أو الإخراج، مستندًا على نسيج التجارب المعيشة، والمعارف والحكايات والأمثلة والموسيقى والغناء والموروث الشعبي ليأخذ كل ذلك صورة **ما تحت النص** ليحرك ذلك **اللقاء** المفتوح نحو المشاركين في التجربة (في بيئات مختلفة، وأحيانا على شكل مختبرات تنشيطية) للأخذ والعطاء، ويكون **الممثل - الراوي** في كل ذلك **شاهدا - راويا**، يروي الأحداث ليجد نفسه (بيوغرافيا)، بسيرته الذاتية وتجربته الشخصية، ضمن سياق ما يتم سرده، وليجد نفسه متنقلا ما بين موقع الشخص الثالث (للراوي) والشخص الأول - مبرزا دور الشخصيات ضمن نسيج السرد دون تمثيلها - مستفيدا في ذلك من تجارب مناهج التمثيل التي جاء بها مسرح المعلمين في القرن العشرين. وبجانب ذلك، نجد في الجانب الآخر نمو الدراماتورجيه التطبيقية التي أخذت أبعادها في محيط "المسرح الثالث" في السبعينيات من القرن الماضي، وضمن توجه البحوث التطبيقية والنظرية التي جاءت (فيما بعد) في بيئة أنثروبولوجية المسرح، الذي برز فيها دور الممثل الذي يؤلف نصه (العرض المنفرد) و/أو يسهم في العرض الكلي (Performance-text) للفريق الذي يعمل معا في ولادة العرض المسرحي.

ومن خلال الإشارة إلى التجارب المسرحية المعاصرة، التي ذكرناها بشكل خاطف (التي تحتاج إلى وقفة أوسع)، يبدو لنا، من الواضح، إذا كان العرض المسرحي يستند إلى "النص الدرامي الأدبي" (سواءً أكان مونودراما أم أي جنس من الأجناس الأخرى) ضمن فهم السياق التقليدي وممارسته؛ أي في محاولة تفسير محتوى النص وتجسيده (سمعيًا وبصريا) فهناك، من دون شك، خطورة الوقوع في إظهار البعد التسلسلي (concatenazione) لنسيج الأفعال النصية (المكتوبة مسبقا) على حساب البعد التزامني (simultanietà) لتعددية الأفعال المتزامنة (للنصوص المختلفة) في الفضاء المشهدي. وفي مثل هذه الحالات سيأخذ العرض، في أغلب الأحيان، سياق الوتيرة الواحدة (monotono) دون الوصول إلى تفجير البعد البلاستيكي، سواء في تكوين أفعال الممثل أو تكوين أفعال العرض الكلي. وتظهر هنا إشكالية

تفعيل البعد الفضائي في العرض؛ ليس الفضاء حاويا للعرض فقط، أو مكانا للفعل الدرامي (للممثل والشخصية في آن واحد)، ولا الفضاء السينوغرافي للمشاهد (الإيهامية) أو فضاء معماريا، بل **الفضاء بوصفه أحد معطيات التكوين الدرامي الفني في المسرح**، وأحد صيغ الإبداع التي تدخل في بناء بلاستيكية الأفعال؛ الفضاء المشحون بالقيم والرموز والمعاني الفنية "كعلامة متواصلة" (كما تعتبره الدراسات السيميولوجية)، عنصرا مستقلا يسهم في بناء الممثل وشغله، وشغل أفعال النصوص المختلفة (التي يتكون منها العرض) **وحضور الأشياء** (التي تحيا في المشهد) من خلال ديناميكيتها وإمكانية تحولاتها وعلاقاتها مع الممثل، وظهور **فعل الإضاءة** الذي يسهم في إبراز المعالم والتفاصيل الدقيقة والتقطيع للتخطيط العام للحركات المنجزة كأفعال وردود أفعال ملموسة. وبطبيعة الحال، لا يمكن التعامل مع العنصر الفضائي (لمكون درامي) دون ارتباطه، وعلاقاته المتداخلة فيزيائيا، مع المبدأ الزماني، على اعتبار أن كل حركة تظهر الفعل لها نقطة انطلاقة وسيرورة ونهاية، ولها فترة (ديمومة) زمنية، ولها سرعتها ضمن السياق التسلسلي والترتيبي لتتبع القطع البنية في سياق النص الكلي، وهنا يستوجب تفعيل مبدأ التنويع في كل هذه العناصر لتشابك (أفقيًا وعموديًا) ضمن نسيج الحبكة الدرامية. ومن أجل خلق ذلك، ينبغي العمل على "إيقاع التعبير" (الكلي للعرض) وذلك هو الذي يشكل **العمود الفقري" لجسدية العرض**؛ أي تمفصل العرض الكلي.

إذن، فإن مبدأ "الفصل والوصل" (الذي أشرنا إليه أحد مبادئ فن الممثل) يشمل كذلك شغل كافة الأفعال (والتقنيات) المساهمة في تكوين العرض، وذلك هو الذي، في الواقع، يتيح للمتفرج قراءة مفردات العرض واستخراج المعاني والدلالات والإشارات منه ليقوم من خلالها (ومن خلال معايشته للتجربة المسرحية) في تفعيل قدراته الخيالية وثقافته المسرحية من أجل بناء وتكوين عرضه بوصفه متفرجا فاعلا ومنفعلا مع ما يجري في العرض.

وفي نهاية المطاف، ومن خلال هذه الملاحظات التي قمنا بطرحها بشكل مقتضب، يبدو لنا، أن مشكلة العرض المسرحي للمونودراما (كما نجده في محيط المسرح العربي) لا تكمن في إشكالية استناد العرض (أو عدم استناده) إلى نص (مونو) فيه شخصية واحدة وصوت واحد لممثل واحد، بل هي في الأساس مشكلة فهم المسرح وممارسته بسياق واحد: ويبدو لنا، في الواقع، أن هناك ما يمكن أن ندعوه بـ**"مونو التفكير بالمسرح ومونو فهم الممارسة العملية، مونو التعامل مع فن الدراما وفن الممثل"**، الذي ينبغي تقويض أركانه المتجذرة في بعض البيئات المسرحية.

كريم جثير :

عندما يدوّي صوت الصمت

سمر عبد السلام

كريم جُثير ممثل وكاتب ومخرج مسرحي عراقي (١٩٦١ – ٢٠٠٥) ولد في بغداد وتنقل بين اليمن والأردن وكندا في منفى إجباري لم يمنعه يوما من تقصى أحوال بلاده وتقديم معاناتها من خلال كل الأشكال المسرحية المتاحة. قدم كريم جثير تجربة مسرحية ذات تميز وخصوصية مكناها من أن تصبح من التجارب الرائدة في المسرح، إذ قدم مسرحية "أصوات من نجوم بعيدة" عام ١٩٧٧ على مسرح صغير داخل بيته في مدينة الثورة، محققا ريادة في مجال مسرح البيت ومؤسسا بهذا مسرح الفقراء في العراق. وقد برز هذا المسرح في حينه "كبديل عن المسرح الرسمي الذي انشغل في ترتيب وتأطير الفعل المسرحي ليظل قابعا في أطر الخطوط الحمر التي حددتها السلطة الثقافية، [...] مسرح البيت كان تجربة تمرد على ممارسة مسرحية ذات وشائج بالسلطة، ربما تأثرا أو اقترابا من أسلوب المسرح الفقير الخالي من الديكورات الباذخة، والنصوص المسموح بعرضها من قبل الرقابة"[١]. كما أسس أثناء وجوده في اليمن "مسرح المقيل" الذي عده كثير من المعنيين بالنقد المسرحي تجربة رائدة.

تتدرج أعمال كريم جثير تحت ما عرف باسم "ما بعد المسرح،" فمسرحياته لا تأخذ طريقها إلى المسارح الكبرى ذات الجمهور العريض، وإنما تطل على المتلقي من منافذ ضيقة ما تنفك تعكس اختناق كاتبها واختناق بلاده. إن عروض كريم جثير تتخذ مكانها في قاعات أقرب إلى "المختبرات أو المعامل الفنية لصنع العروض ذات الصفة "الفنية البحتة" وغير الباحثة عن الجمهور الكبير أو المنتظرة له. علاوة على كونها حضانات تصهر فيها المواهب الدارسة والإمكانات الواعدة من أجل إثراء الحركة المسرحية وإمدادها بجميع مفرداتها للمستقبل. وأن تكون بمثابة "معرض مسرحي حي" لفكر جديد وتصورات طازجة وتجارب مدهشة مغامرة"[٢].

نشر كريم جثير – قبل أعوام قليلة من وفاته – مجموعة مختارة من نصوصه المسرحية بعنوان "الأقنعة ومسرحيات أخرى"[٣] وهي مجموعة متنوعة، وتمنح القارئ انطباعا إجماليا

عن أهدافه المسرحية، ونزعته التجريبية. وتتضح في كتاباته تنويعة الأدوار التي يلعبها، فهو يؤلف النص برؤية مسرحية إخراجية، ويرى التشكيل المكاني بعين الممثل المنشغل بالفضاء المسرحي الذي سيشغله، ويفكر كدراماتورج يعنيه ما يطرحه العصر في النص من تفسير، لذا يشعر قارئ نصوصه أنه أمام كاتب معني بالكلمة المنطوقة بكل تورياتها ودلالاتها ومساحات الصمت التي تكتنفها بذات القدر الذي ينشغل فيه بكوريوجرافيا العرض وسينوغرافيا المسرح. ونتيجة لتلك النزعة الشاملة، نجد كريم جثير وقد أطلق على أربعة من نصوص المجموعة الأحد عشر اسم "سيناريوهات مسرحيات"، وهي "بروميثيوس"، و"الجنرال والعاصفة"، و"محاولة خروج المهرج من دائرة الضحك والبكاء ودخوله دائرة السؤال"، و"شهرزاد".

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على مسرح كريم جثير من خلال تحليل ثلاثة من نصوصه المسرحية، يمثل كل منها منحًى مختلفا ولكنها تبرز في مجملها كتعبير عن اتجاهاته المسرحية وأسلوبه الدرامي. وهي "أنت.. من أنت؟!"(٢٠٠٠)، و"بروميثيوس" (١٩٨٧)، و"الأقنعة" (١٩٧٩). تمثل "أنت . . من أنت؟!" اتجاه جثير للحوار الدرامي، في نص يعتمد على الكلمة المنطوقة ويستمد تأثيره على المتلقي من قدرته اللغوية في فضاء مسرحي شبه خال. أما "بروميثيوس" فتأتي تعبيرا عن قدرة كاتبها على اختزال الملفوظ لصالح المرئي، فيرسم بالتشكيل المكاني وجسد الممثل لوحة بصرية لا تستعين إلا بالضروري من لغة هي أقرب إلى الشعر منها إلى النثر. وتأتي "الأقنعة" فتمثل أقصى درجات التجريب لدى الكاتب بدءا من فكرته عن "مسرحة المكان" أو الاقتناع أن أي مكان يصلح للعرض المسرحي شريطة توظيفه والاستفادة من محتوياته، ومرورا بنزعاته العبثية والسيريالية، وانتهاءً بدمجه لكافة أشكال الفنون في العرض.

وبرغم الفاصل الزمني الذي يبلغ قرابة العقد بين كل مسرحية والأخرى، فإن المسرحيات الثلاث تشترك في تيمات لا تخرج عنها تقريبا كل مسرحيات كريم جثير. التيمة الأساسية هي الموت، فشخصياته تنتمي لعالم يسحقها دائما. وهو يصور هذا الموت بكل الأشكال المكنة، مستعينا بصور من الواقع والخيال والأساطير القديمة والتاريخ. والموت عند جثير فعلي أو افتراضي، مادي أو نفسي، لذا كثيرا ما تعيش شخوصه حالة أقرب إلى الموت منها إلى الحياة. ولا تخلو مسرحية من مسرحيات المجموعة من إحدى تنويعات تيمة الموت، فالشخوص تحكي كيف عاصرته وهربت منه ("أنت.. من أنت؟!" و"الزفاف" و"اللؤلؤة")، أو تحدته ببطولة نادرة ("بروميثيوس")، أو انتظرته إما برجاء في الحياة أو بيأس منها ("مرايا محسن أطميش" و"لم يأت اليوم.. قد يأتي غدا")، أو فرضته على الآخرين، مثلما يظهر عندما يستحضر الكاتب طغاة التاريخ ("شهرزاد" و"الأقنعة") أو قادة الحروب ("الجنرال والعاصفة" و"محاولة خروج المهرج من دائرة الضحك والبكاء ودخوله دائرة السؤال").

أما التيمة الثانية فهى الخراب — سواء الناتج عن السلطة الغاشمة أو الحروب وما ينتج عنها من موت أو حياة في ظل انتظاره. والخراب هنا لا يكون خرابا ماديا ناتجا عن الحروب أو الطغيان فحسب، وهو ما تظهر آثاره في المحيط الخارجي أو في فضاء التشكيل المسرحي، وإنما يكون أيضا خرابا نفسيا ومعنويا، يظهر في التدهور الذي يحيق بشخوص

مسرحياته. ولذا يكون دائما اختياره للشخوص والأحداث غير المكتملة لأنه "يبحث من خلال نماذج عن دورة الحياة الكاملة فيهم فيسيرهم في قدرية مستبطنة التاريخ المعاصر ليكشف بهم عن مأساة شعب سيق كله لحروب لا معنى لها"(٤). وتظل تيمة الخراب – الداخلي والخارجي – مرتبطة دائما بالشأن العراقي. فبرغم انفتاح الكاتب على التجارب الإنسانية العالمية، واستزادته من مآسي التاريخ، يظل شغله الشاغل ربط هذا بالأحداث العراقية، والمأساة العراقية، والهم العراقي.

أما التيمة الثالثة فهى ثنائية العقل والجنون، وتبادل الأدوار بينهما، فعقلاء جثير هم غالبا أولئك المجانين الذين يأتون بالغريب من الأفعال، في حين تخرج الحكمة من أفواه المجانين الذين يلفظهم باقي شخوص العمل. ولعل أبرز تجسيد لتلك الثنائية هو مسرحية "اللؤلؤة" (١٩٩٣)، حيث يبدأ الكاتب مسرحيته بمشهد لـ"العقلاء" وهم يشكلون جوقة من رجال ونساء وأطفال في ميدان بإحدى المدن، يحملون الشموع وينتظرون الخلاص على يد قادم غريب، يقضون أيامهم ولياليهم في الابتهال إليه أن يأتي ويخلصهم من الجوع والعطش والجفاف. ويلي ذلك دخول المجنون الذي يبحث عن ديك ابتلع لؤلؤته، ويحكي لهم قصته من خلال مسرحية داخل المسرحية الأصلية، يوزع فيها الأدوار، فيعطي دور الملك للأحدب، ودور الحكيم للمخمور ويصور صلف السلطة وجبروت الحاكم وخنوع المحكومين. يحاول المجنون في سلسلة من التناقضات "العاقلة" أن يسفه من عملية الانتظار ولكنه يفشل في "زرع بصيرة الإنقاذ الفاعلة في عقول العقلاء.. وعندما تنتهي مسرحية المجنون العاقلة تعود مسرحية العقلاء المجنونة فيعودون إلى وضعهم السابق جوقة تحمل الشموع وتبتهل للقادم المنتظر"(٥). وتأتي نهاية المسرحية لتؤكد عقلانية المجنون وجنون العقلاء، إذ يظل يهتف بهم "القادم هو أنتم.. القادم هو أنتم... القادم أنتم.. وأنتم الذين ستكسرون سيوف الظلم المسلطة على رقابكم والذين ستثقبون طبول الموت" (الأقنعة ٢٠٣).

أولى مسرحيات مجموعة كريم جثير المسرحية "الأقنعة ومسرحيات أخرى" هي مسرحية "أنت.. من أنت؟!" وفيها يعمد جثير إلى البحث عن معنى الحياة والوجود، فيأخذنا الكاتب في رحلة تختفي فيها معالم الزمان والمكان، ويتحاور شابان عن مصيرهما في حرب تُفضي بالجميع إلى موت محتم، من خلال شخصية الطاغية الذي يحكم على الجميع بالإعدام، وبهذا تنتمي المسرحية إلى نوعية من الأعمال تصفها نهاد صليحة بأنها تهدف إلى "خلق مسرح سياسى ساخن يواكب الواقع القوى المعاصر ويناقش مشاكله وقضاياه بصورة شبه وثائقية دون أن يستخدم التاريخ أو الأسطورة ستارا فيتحول إلى مسرح إسقاط، ودون أن ينزلق إلى هوة اللافنّ فيتحول إلى عريضة احتجاج تقريرية مباشرة"(٦). فبرغم النزعة المباشرة التي تتسم بها المسرحية وكثرة الإشارات إلى الواقع العراقي اليومي المعيش، فإنها لا تتحول إلى تقارير سردية أو بيانات إدانة وشجب.

تلعب المسرحية على تيمة الموت كتيمة أساسية، فشخصيات المسرحية تواجه الموت أو تهرب منه أو تستسلم له أو تخشاه، أو تشاهد الآخرين يتعرضون له، ولكنها أبدا لا تنساه، ويظل يشكل خلفية رئيسية للأحداث، فيوحد الموت مصائر العراقيين الذين وجدوا أنفسهم موتى وهم أحياء، أو عاشوا حياة هي أقرب إلى الموت منها إلى الحياة. لذا يدخلنا نص

"أنت.. من أنت؟!" مباشرة إلى حالة فقدان الهوية، حتى من قبل ظهور الشخصيات على المسرح – فالشخصيات كما يقدمها الكاتب هي "الأول والثاني: شابان في العشرينات من عمرهما، بثياب مهترئة و بملامح متعبة، خائفة ومتشابهة" (الأقنعة ٢٢). يقدم المؤلف مفهوم الهوية المطموسة من خلال حرمان شخوصه من الأسماء، فالعراقيون ما عادوا أسماء، وإنما أرقام في زنازين الطغاة وطوابير الجلادين، كما يبين فقدان الهوية أيضا من خلال الملامح المتشابهة لبطلي العمل، فهذا التشابه ما ينفك يشير إلى وحدة المصير التي يعاني منها العراقيون في السجون. ولعل الكاتب قصد أن يكون الاثنان في العشرينات من عمرهما لإظهار معاناة الشباب ومدى ما يفقده العراق لا من ماضيه وحاضره فحسب وإنما من مستقبله أيضا.

يختار الكاتب "الزمان: عام ١٩٩١" أي عام القهر والعدوان مجتمعين، وبذا يترك للمتلقي حرية اختيار نوع الظلم الواقع على العراقيين، أهو ظلم بعثي، أم نتيجة للغزو العراقي للكويت، أم إفراز لأهوال حرب الخليج. أما المكان فمن خصوبة أرض الرافدين لا يختار الكاتب إطارا مكانيا لمسرحيته سوى "أرض جرداء ومستوية إلا من كومتين ترابيتين" (الأقنعة ٢٢) مما يكرس فكرتي الخراب والموت اللتين تخيمان على العمل.

تشهد بداية المسرحية أيضا عرضا لفكرة الحياة الأقرب إلى الموت، أو الأحياء الموتى، فتبرز أولى جمل الحوار حاملة معها ذكرى الدفن تحت الأرض:

الأول: (يطل برأسه من خلف إحدى الكومتين، متطلعا حوله، متسائلا مع نفسه) يا ترى أين أنا الآن؟

صوت الثاني: (مجيبا) فوق الأرض.

وبرغم الظلال السوداء للمسرحية ونزعة الخراب التي تسيطر عليها، "وهو هنا خراب الوطن الأم الشامل.. خراب روح الإنسان والاستهانة بمصيره والتلاعب به"[٧]، فإن نهاية المسرحية تمثل نزعة تفاؤلية وسط بحر السواد، من خلال تخلي الأول والثاني عن شكهما القاتل في بعضهما البعض، واستعدادهما للسؤال، وبالتالي للحوار الذي يمهد السبيل أمام رأب الصدع الذي شطر الذات العراقية إلى نصفين لا يدري أحدهما عن الآخر شيئا.

تتكرر نفس تلك التيمات الأساسية في مسرحية "بروميثيوس" ولكن بتقنيات مختلفة. فهنا يعيد كريم جثير توظيف الأسطورة الإغريقية القديمة فيقدّم صورة جديدة لبروميثيوس وهو يصارع قوى غير مرئية من أجل نصرة الإنسان، فيبرز وكأنه بطل عراقي جديد جاء يخلص جموع الشعب المقهورة من عذابها. وهي أقرب إلى لوحة فنية منها إلى مسرحية بالمعنى التقليدي للمسرح. فهي تعتمد بشكل رئيسي على الأداء الصامت أو البانتوميم، ولا يوجد بها أي حوار مسرحي، ولا يُخدش الصمت إلا ثلاث مرات طيلة المسرحية، الأولى حين يقترب بروميثيوس من القبس فيصرخ به صوت مدوٍ: "إياك. إياك بروميثيوس"، والثانية حين يواصل خطوه نحو القبس متجاهلا التحذير، فيعود الصوت مكررا النداء: "برو.. ميث.. ي.. وس، بروم.. يثي.. وس.. بروميثيوس"، أما الثالثة فتكون حين ينادي الصوت بروميثيوس كي يتخلى عن مسعاه: "بروميثيوس، دعك من ذلك، وتعال لحضور مائدة الآلهة" (الأقنعة ٤٤).

تحفل المسرحية بالتداخل بين الأسطورة الإغريقية والرموز المسيحية، فتبدأ بأصوات "تراتيل كنسية قادمة من بعيد تختلط تدريجيا بموسيقى جنائزية وأصوات مبهمة لقادمين" وتعرض "تابوتا على هيئة صليب" ثم تنطفئ الشموع فتنطلق "موسيقى أعياد الميلاد" ويرتفع غطاء التابوت "ليقف بشكل مستقيم ليشكل صليبا في الفضاء" ويكشف عن الجثمان فإذا به "بروميثيوس وقد استطال شعره حتى الكتفين" (الأقنعة ٤٣) في إشارة واضحة إلى تشبيه بروميثيوس بالسيد المسيح وتقديم فكرة الفداء من أجل البشرية. يكرس جثير تلك الفكرة وينهي بها المسرحية أيضا حيث ينجح بروميثيوس في الحصول على قبس النور الإلهي، ولكن الثمن يكون حياته إذ تنهش جسده النسور. وهنا يستخدم جثير تقنيات "المعمل المسرحي"، التي يرى سمير سرحان أنها تلجأ إلى استخدام الدلالات أو العواطف الجماعية الموجودة في اللاوعي الجمعي، وذلك بتوظيف رمز أو أسطورة أو نغمة سائدة تضرب بجذورها في ثقافة المجتمع – وفي هذا الإطار يبرز بروميثيوس كنموذج أو كناية لحالة إنسانية معينة وهي الفرد الذي يضحي بنفسه من أجل المجتمع[٨].

ولعل أكثر مسرحيات جثير اتصالا بالجمهور هي مسرحية "الأقنعة"، خاصة أنها تقع في موقع شديد التميز من إنتاجه المسرحي برغم أنها أولى كتاباته. ويدل المقطع الذي اختاره الكاتب لتقديمها على التناقض الذي يغلف كل ما فيها:

"قيل يا بني أن هناك محاربا سقط من على متن سفينة منتصف البحر عندما كانت العاصفة على أشدها، كلهم رأوه وهو يسقط في البحر، كلهم قالوا: – مات، غرق في القاع والتهمته الكواسج والحيتان، لكن بعد عدة سنين رأوه وهو يقبل فتاته على متن سفينة أخرى../ – كيف حدث هذا؟/ – ألم أقل لك يا بني بأنه محارب..؟!" (الأقنعة ٨٩).

لعل أبرز ما في إنتاج كريم جثير المسرحي هو تشبعه بكل إحباطات العراق ودماء القتلى وانتظار البطل القادم من بعيد. لذا يأتي اختيار هذا المقطع بالتحديد معبرا عن ذات التناقض، فما بين اليأس والرجاء يأتي افتراض موت البطل المحارب وحقيقة ظهوره ثانية، وما بين "السقوط" من على متن السفينة، و"السقوط" إلى القاع والغرق والوقوع ضحية للكواسج والحيتان، يأتي "الصعود" إلى سفينة أخرى، والحياة الآمنة التي "يقبل فيها فتاته". ولا ينجح هذا المحارب في "صعوده" إلى الحياة ثانية إلا بفضل هذه النزعة المحاربة، فالعراقي لدى كريم جثير هو المحارب الذي يقتل كل يوم ويحيا من جديد.

يعمد كريم جثير إلى التعميم في اختياره للشخصيات، فباستثناء الشخصيات التاريخية لا توجد أسماء وإنما أنماط من نوعية "امرأة عجوز" و"رجلان" و"الأم" و"الفتاة" (الأقنعة ٩٤). وهي نزعة بدأت معه في "الأقنعة" واستمرت في العديد من مسرحياته التالية.

يخرج جثير أيضا على المألوف في تقسيم مسرحيته، فلا يقسمها فصولا ومشاهد، وإنما يقسمها إلى سبع "حركات" موزعة على عشرة مواضع – مرقمة – أوضحها في خريطة تفصيلية مرفقة بنص المسرحية، فينص على انتقال الجمهور من موضع "٣" إلى موضع "٥" مثلا، أو من "٩" إلى "١٠" حيث تنتهي الأحداث.

يدرك المتابع لمحاولات تقديم عرض هذه المسرحية مدى شغف كاتبها بالتجريب في فضاء المسرح والتشكيلات المكانية، فقد بدأت محاولات تقديم العرض منذ عام ١٩٧٩،

ولكنها توقفت بسبب الحرب، وعادت ثانية عام ١٩٨٥، ثم قدمت عام ١٩٩٠ على حدائق مصيف سرنجار بمساحة تزيد على الألف متر مربع وبإشراك النافورات والأشجار والأسوار لينتهي العرض في مرآب السيارات، كما قدم العرض أيضا في مكان لا تزيد مساحته على المتر وربع المتر المربع في مقيل مركز الدراسات والبحوث ليكون فاتحة لتجربة مسرح المقيل في صنعاء، وأخيرا قدم في بيت المؤلف بمساحة لا تزيد على اثنى عشر مترا.

وتطغى على مشاهد (أو حركات) نص (الأقنعة) "بنية صورية لا يرتبط بعضها ببعض بحبكة درامية تقليدية، بل بنسق من العلاقات السيميائية والطقسية،"[٩] فالمتلقي يطوف بأرجاء المكان متنقلا بين المشاهد المختلفة ومستنبطا المعاني والمدلولات التي يراها دونما تقيد بوجهة نظر معينة. كما تعكس اللوحات مجموعة من الطقوس الدموية – تتجلى في طوفان الدماء وكميات الهياكل العظمية والجماجم التي تملأ فضاء المكان – يطوف بها المتلقي وكأنما يطوف بمذابح التاريخ وغدر الطغاة وعذابات البشر.

يحدد الكاتب علاقة المتلقي بالنص حتى قبل بداية المسرحية إذ ينص على أنه "قبل بدء العرض بلحظات يدخل الجمهور الي صالة الاستقبال غرفة "١"".. ويقوم أحد أفراد الجمهور بقطع شريط الافتتاح الذي وضع عند مدخل غرفة "٢" مفتتحا العرض ليدخل من بعده الجمهور متجولا في أرجاء البيت الذي تحول إلي معرض" (الأقنعة ٩٥). وبذا يؤكد الكاتب أن هذا النص ليس من تلك النصوص التي يتعامل معها المتلقي من بعيد أو يصدر أحكاما لها أو عليها من كرسي بعيد أو قريب من خشبة المسرح، وإنما يدرك المتلقي أنه صار جزءا من العرض وأصبح حاملا لمسئولية المشاركة فيما يعن من أحداث.

يعمد الكاتب إلى تعميق فكرة الابتعاد عن المسرح التقليدي من خلال انتقال الجمهور من موقع الى آخر ووضع "جماجم بشرية – تضاء بإضاءة حمراء عند الضرورة – على الأرض والسقوف تعرقل سير وانتقال الجمهور – وكأن الجمهور منذ بدء دخوله قد دخل مقبرة" (الأقنعة ٩٧). ولا يكتفي جثير بالتشكيلات البصرية، وإنما بحرص على أن تُصاحبها "أغنية تعد وتلحن بإيقاع مناسب يلتحم بالطقس الموضوع للعرض" (الأقنعة ٩٧) أو "أخبار، بكاء ضحكات، أصوات حرب وحوارات يومية.. وتستخدم القدور، الأواني والملاعق في خلق المؤثرات الصوتية للعرض" (الأقنعة ٩٧).

وبعد انتهاء الجمهور من التجوال بين اللوحات تبدأ الحركة الأولى أو المشهد الأول مع مهرج وعدد من الممثلين والممثلات يؤدون حركات أقرب الي حركات المجانين وألعاب الأطفال. ويثير المهرج واحدة من أكثر التيمات تكرارا لدى جثير، ألا وهي العلاقة بين العقل والجنون: "مجنون من قال. إن الأرض كروية الشكل، إنما هي بيضاوية يقف على أحد طرفيها مجنون، ويقف على الطرف الآخر عاقل، ولكن اللغز ما زال ساري المفعول، من فيهما هو العاقل؟ ومن فيهما هو المجنون؟" (الأقنعة ٩٨). يستخدم الكاتب ثنائية العقل والجنون لإلقاء الضوء على تناقضات عصره، لذا فإن الجنون لديه هو واحد من "مشتقات الموت – أو قل تمظهراته – بل هو الأشد مضاضة لأن موت العقل متطاول ومديد. وكثيرة هي محاولات كريم جثير في توظيف موضوع الجنون، لكن مجنون كريم علي المسرح شاهد عصر

وراصد خراب ومراقب محنة، وهو اكثر عقلا وتعقلا ممن يدعون العقل ويستعرضون فضائله كالطواويس."[١٠]

أما الحركة الثانية أو المشهد الثاني، فيصور "صليبا بوضع مقلوب صلب عليه أحد الممثلين الذي نرى رأسه إلى الأسفل وساقيه إلى الأعلى" (الأقنعة ١٠١) في إشارة إلى عمليات الاغتيال والتصفية الجسدية التي يتعرض لها المواطنون علي يد الأنظمة الدكتاتورية في غفلة من العالم، وهو ما يرمز إليه الكاتب من خلال استكتشاف المثلة للجثة المصلوبة "حتى تصل لرأس فتاها أسفل اللجنة الدولية للصليب الأحمر"(الأقنعة ١٠١) وبعدما. تنتحب وتتلوى ألما تجر عربة اللجنة الدولية للصليب الأحمر وقد ربطت إليها قطعة قماش عليها تواريخ الهزائم وأسماء بعض الحروب والشهداء.

وفي الحركة الرابعة يستمر الكاتب في محاولاته الحثيثة لإظهار الخراب الذي يخيم على العالم من جراء الحروب وذلك من خلال رجلين، أحدهما مبتور الذراع وثانيهما مبتور الساق، يبحثان عن أطرافهما المفقودة وسط كومة من الأذرع والسيقان المقطوعة، ولكن "خيوطا خفية تسحب الذراع والساق.. فيزحفان وراءهما بمحاولة من أجل اللحاق بهما إلا أنهما يختفيان مع صوت نباح عدة كلاب" (الأقنعة ١٠٥). ويواصل جثير استخدام الجماجم البشرية بشكل مكثف، بحيث تظل تيمة الموت مسيطرة طوال العرض، مهما اختلفت المشاهد أو تنوعت الرموز والإيحاءات.

وآخر حركات/مشاهد المسرحية هي الحركة السابعة، والتي تدور في "١٠"/ الحديقة. وهنا يختتم الكاتب مسرحيته بذات التناقض الذي قدمها به. فيدعو المهرج الجمهور إلي الحديقة مطَمْئنا الجميع أنْ "تعالوا إلى هنا.. لا ترددوا وتقدموا فليس هناك ما يخيف" في حين تبدأ الجثث في الحركة مع انطلاق أصوات وصرخات ونباح كلاب ونعيق غربان وطيور جارحة من الأبواب والشبابيك خلف الجمهور الذي يصبح محاصرا بالجثث التي تتحرك حوله وبالممثلين الذين تدفقوا من "٤" وهم يرقصون رقصات مجنونة (الأقنعة ١١٤-١١٥). تأتي دعوة المهرج للجمهور وتأكيده على عدم وجود ما يخيف لتتناقض تماما مع الرعب الذي يصيب الجمهور بعدها مباشرة، وهو في هذا يماثل الدور الذي تلعبه وسائل الإعلام الرسمية حين تؤكد لشعوبها أن كل شيء على ما يرام في حين يكون الأمر عكس ذلك.

تعد "الأقنعة" تجربة مسرحية ثرية تعكس ريادة كاتبها في مجال مسرح الصورة في العراق[١١] وقد "حملت في وقتها ثلاث علامات أساسية تنبئ بميلاد مبدع مسرحي ذي موهبة حقيقية أولها حسه التجريبي المسكون بهاجس التجديد والبحث والمغايرة، وثانيها ريادته في ممارسة شكل مسرحي ذي منحى صوري في المسرح العراقي، من دون أن يكون قد اطلع علي تجاربه الغربية، كما هو الحال مع صلاح القصب، أو دراسته دراسة أكاديمية، وثالثها تنبؤه بكوارث الحروب والدمار والقمع والجوع التي حلت ببلده العراق، مستقرئا واقعه السياسي على نحو صحيح"[١٢].

ينجح كريم جثير في "الأقنعة" أن يقدم شكلا مسرحيا جديدا ينزع به أقنعة المسرح الرسمي، ويحرك أفكاره الراكدة وتقنياته البالية وكليشيهاته المحفوظة. ويستوحي موضوعاته من تعدد مستويات الألم والشقاء لدى المواطن العراقي بشكل عام والمثقف العراقي بشكل

خاص في ظل الحروب والخوف من القوى الغاشمة وصور الموت الذي يسكن كل أرجاء العراق. وهو يثري المسرح بنصوص تنبذ الخطابة، وتقطع الطريق على كل ثرثرة خارج الضرورة الدراميّة، والإيقاع الشعوري، وتستشرف شخصيات تسعى جاهدة للتخلص من اغتراب يصاحبها دائما. وإذا كان مسرح كريم جثير كثيرا ما يغلفه الصمت، فهو صمت مدو، يبوح بالمعاني والمدلولات التي كثيرا ما تعجز الكلمات عن وصفها.

الهوامش:

(١) الأنباري، شاكر: المخرج العراقي كريم جثير: حياته انتهت في مشرحة هيغو، مؤسسة الذاكرة العراقية، ١١ مايو ٢٠٠٦.

http://www.iraqmemory.org/INP/view.asp?ID=231

(٢) أبو طالب، أسامة: شاهد على المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٣: ص ١٧٩.

(٣) جثير، كريم: الأقنعة ومسرحيات أخرى، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ٢٠٠١.

(٤) النصير، ياسين: مقدمة الأقنعة ومسرحيات أخرى، دار نينوى، دمشق ٢٠٠١، ٩–١٣: ص ١٣.

(٥) حسن، حسين سرمك: استذكار مسرحي عراقي باغته الموت قبل الأوان، الزمان ٢٠٠٧/٨/٨.

http://www.azzaman.com/index.asp?fname=2007\08\08-08\

-669.htm&storytitle

(٦) صليحة، نهاد: المسرح بين النص والعرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٩: ص ٢٠.

(٧) حسن، حسين سرمك.

(٨) سرحان، سمير: كتابات في المسرح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٨: ص ١٦٥.

(٩) علي، عواد: أضواء – الأقنعة ومسرح الصورة، الزمان – العدد ١٥٧١– ٢٠٠٣/٧/٣١.

http://www.azzaman.com/azz/articles/2003/07/07-30/677.htm

(١٠) حسن، حسين سرمك.

(١١) غالبا ما تعزى الريادة في تقديم مسرح الصورة في العراق للمخرج العراقي صلاح القصب، ولكن من الإنصاف القول إن كريم جثير قد سبقه في هذا المجال إذ كتب "الأقنعة" عام ١٩٧٩ في حين قدم القصب أولى تجاربه في مسرح الصورة عام ١٩٨٠ بمسرحية "هاملت" برؤية جديدة افترض فيها أن هاملت وأوفيليا شابان أسودان يعيشان في الأدغال الإفريقية، (عواد علي).

(١٢) علي، عواد.

نورا العربية

لا تغادر بيت الدمية

مهدي بندق

للهيمنة Hegemony أن تدافع عن نفسها قائلة إنها عنصر أصيل من عناصر الوجود، ليس الوجود الإنساني فحسب، بل والوجود البيولوجي والفيزيائي ذاته. فالكائنات الحية لا تبقي إلا بالتهام كائنات حية أخري، والمادة من الذرة إلي السدم النجمية لا تستمر في البقاء، إلا وفقا لقوانين الجاذبية، والضغط، والديناميكية الحرارية بتناقضها المذهل ما بين ثبات كمية الطاقة وبين تشتتها الأنتروبي Entropy، فكل ما في الكون إذن خاضع لغيره، ومسيطر علي غيره بيد أن الجبرية المطلقة Absolute Determination التي تبدو ظاهرة في الكون والحياة، كان من شأنها أن تخلق نقيضها، وفقاً لقانون التعدد الذي هو أيضاً عنصر أصيل من عناصر الوجود، فكان أن ظهرت فكرة الحرية، لا في البداية، وإنما بعد أن بلغ الكون الدرجة الرفيعة من تطوره، الذي بدأ من المادة غير العضوية إلي المادة العضوية، ثم إلي الحياة، فالحياة الإنسانية التي أنجبت الفن، والفكر، والفلسفة.

ولعل تاريخ الفلسفة منذ طاليس وحتى ميشيل فوكو أن يروي لنا كيف حاول البشر بدأب التخلص من سيطرة الطبيعة عليهم، مستخدمين في ذلك وسيلة المعرفة. فالمعرفة تمنح صاحبها القدرة علي التحرر من قيود المكان والزمان، وبها اخترع البشر العجلات فالسيارات، فالطائرات، فالصواريخ، التي تحمل السفن إلي الفضاء الخارجي، وبقي أن تتنامي معرفة البشر بأنفسهم حتى تصل إلي درجة تحريرهم من عسف بعضهم بالبعض، ومن استغلال أغنيائهم لفقرائهم، وأقويائهم للضعاف منهم،.... وذكورهم للإناث اللائي يخلدون إليهن طالبين المتعة والنسل.

الهيمنة إذن، والسعي للتحرر منها صورتان من صور الوجود الإنساني علي وجه التحديد، وكأن الكون – متجلياً في أرقي أشكاله – قد أصبح بشراً أقواماً، قادرين علي مساءلته، عاملين علي تصحيح رؤيته لنفسه، حتى لا يظل علي توهمه أنه كون واحد

وحيد، ومن ثم يعترف بأنه أحد الأكوان التي قد تري، تتصادم أو تتلاقي في ملحمة لا يمثل تاريخ البشر ومستقبلهم إلا صفحة من فصل صغير فيها.

هل تري قد دار شئ من هذه التأملات بخلد هنريك إبسن وهو يُعد العُدة لكتابة رائعته بيت الدمية عام ١٨٧٩ ؟ أغلب الظن أنه كان يفكر علي الأقل في مبدأ الحرية.. والذي لا يكون المرء إنساناً إلا به، وهذا هو ما دعا برنارد شو إلي تأليف كتاب كامل بعنوان جوهر الإبسنية Quintessence of Ibsenism. ولو أننا تفهمنا جيداً غرض هذا الكتاب الخطير الذي يدعو المرء إلي الانفصال عن الغير، لكي يتوصل بتجربته الحرة إلي الاتصال ؛ لقلنا إن "نورا" التي صقلتها تجربة الزواج المغشوش، قد خرجت منها امرأة واقعية Femme de facto بعد أن أسقطت هذه التجربةُ الأليمةُ الوهم المثالي القائل : إن المرأة الكاملة مخلوق في ذاته، وليس مخلوقاً لذاته.

وإذا كان بعض النقاد الشكسبيريين - مثل ريموند وليامز - يلقون باللائمة علي إبسن لإدخاله مبدأ المناقشات في الفعل المسرحي، باعتبار أن تلك المناقشات لا تمثل مواجهات حية بين أناس حقيقيين، فإن شو متنصفاً لإبسن يقول : "لقد وضعنا شكسبير فوق خشبة المسرح، أما إبسن فقد وضع لنا مواقفنا ".. والحق أن مقارنة إبسن بشكسبير إنما هي مقارنة بين نوعين من الكائنات الحية، لكل نوع وظيفته الخاصة به فشكسبير طائر مغرد يتمتع ويمتع في بساتين الملوك والأمراء، لا يحمل علي ظهره أو بين جناحيه قضية محددة، ومن هنا جاء سحره وخلوده، أما هنريك إبسن فأشبه ما يكون بشغالة نحل ثورية، مهمتها إعداد الطعام السائغ لأجيال الخلية، وما كان طعام إبسن لهذه الأجيال إلا لمعاونتها علي الخلاص من هيمنة الملكة، وما كانت تلك الملكة في ذهن إبسن إلا الثقافة الدنماركية والسويدية الرامية إلي طمس السمات الخاصة للنرويج، تمهيداً لتذويبها في وحدة اسكندنافية متعسفة، وما كانت نورا- في أحد مستوياتها الرمزية — وهي تصفق خلفها باب بيت تورفالد، إلا النرويج المتعطشة إلي الحرية، الباحثة عن هويتها عبر الممارسة praxis لا من خلال الإذعان لنموذج سابق التجهيز. ذلك أن الوحدة حين يراد لها أن تكون غاية للأفراد والأمم، فإنها لا يمكن أن تتحقق إلا عن الطريق القويم الوحيد، الذي هو الاستقلال أولاً.. فالاستقلال - قرين الحرية - هو ما يمنح الوسائل والغايات شرعيتها الوجودية.

كان إبسن قد بلغ الستين حين كتب مسرحية "بيت الدمية"، أي بعد أن بلغ قمة النضج المعرفي سياسياً واجتماعياً، ولا ريب أنه قد تأثر كذلك بفلسفة سورين كيركجورد (١٨١٣— ١٨٥٥) القس البروتستانتي الذي رفع إلي المستوي الفلسفي أفكار لوثر، وكلفن عن ذاتية العلاقة بين الإله والإنسان، دون وسيط مؤسساتي مهيمن، ولا مراء في أن الفرد، في هذا الوعي الفكري الجديد، مقصود به كل رجل، وكل امرأة دون تفريق (وهل نضيف كذلك كل أمة وأخري؟) فلا عجب إذن أن تعد الوجودية فلسفة تحرير، بجانب الماركسية التي كانت قد بدأت تغشي العالم الأوروبي منذ عام ١٨٤٨، وإن لم يمتد تأثيرها إلي أعمال إبسن، اللهم إلا خيوطا رفيعة في مسرحية "عدو الشعب" ولا تثريب عليه في ذلك، فوجود المرء في مجتمع معين - كما يقول ماركس - هو الذي يحدد له فكره وليس العكس.إنما يكفي هنريك إبسن

شرفاً أنه حرك بأعماله المسرحية - وفي مقدمتها "بيت الدمية" - بركة المياه الأسنة في الثقافة الأوروبية.

أما ثقافتنا العربية - ومصر في طليعتها - تلك التي تعرفت على الوجودية والماركسية معاً مكتملتين ومتكاملتين منذ خمسينيات القرن الماضي، فلقد بات عليها أن تجيب عن هذا السؤال :

- لماذا لم يستطع أدبُها أن يخلق نموذج "نورا" عربية، سواء في مستواها الواقعي، أو مستواها الرمزي، اكتفاءً بإنتاج نماذج، ربما كانت شبيهة ببطلة إبسن في بعض النواحي، لكنها عاجزة عن التأثير في المجرى الثقافي العام !

يمكننا بالطبع أن نلخص الإجابة في رؤوس موضوعات، مثل تجذر ممارسات الطغيان الشرقي، المرتكز علي ما يسمي بالنمط الأسيوي للإنتاج بحكومته المركزية المستبدة، ومثل توريث ثقافة الإذعان الناجمة عن الرضا بالعيش القليل، وكراهة المغامرة، ونبذ مشاريع الهجرة بعد أن ذاق الناس طعم الاستقرار في واد سهل وتحت ظل مناخ معتدل، وربما يضاف إلي هذين العاملين عامل جديد هو توطين الأصولية" سواء من خلال المسيحية الوادعة أو الإسلام المحافظ.

رؤوس الموضوعات هذه تحتاج إلي تفصيل بطبيعة الحال، وذلك ما أدرجناه بكتابنا المعنون "البلطة والسنبلة.. دراسة في تحولات المصريين " وإنما سنحاول هنا التماس تمظهراتها في بعض الأعمال الأدبية التي تعرضت لقضية المساواة بين المرأة والرجل باعتبارها قضية محورية علي الصعيدين الاجتماعي والسياسي. إذن فلنتوجه إلي تلك الأعمال الأدبية المختارة كأمثلة، نسائلها وتسائلنا.

برغم التقدمية الظاهرة في خطابها الروائي، لا تنجح الأديبة لطيفة الزيات في حمل قضية تحرر المرأة إلي مقدمة المسرح الثقافي، فالبطلة "ليلي" لا تمضي في تمردها حتى النهاية، وآية ذلك ما نراه في رواية " الباب المفتوح" من نجاح ليلي في إنشاء علاقة عاطفية بديلة عن الأولي - الفاشلة - تحت الشروط الاجتماعية نفسها التي تقمع المرأة وتُشيِّئُها. وما ذلك إلا لأن المحب الجديد كان منخرطاً في حركة مقاومة وطنية تسعي للتحرر من المحتل الأجنبي. لكن علينا الإقرار بأن الانخراط في مقاومة المحتل الأجنبي يظل فرض كفاية يقوم به القادرون من الشباب فتية أو فتيات، بينما تحرر الفرد من قيود مجتمعه القمعية لا يمكن إلاّ أن يكون فرض عين، فلا أحد يستطيع أن يحررك من قيدك الشخصي ما لم تكن أنت بادئاً بالمقاومة، ساعياً إلي تحرير الذات فهل صحيح أن تحرير الوطن يؤدي تلقائياً إلي تحرير المرء داخل جماعته الوطنية ؟ سؤال يجد إجابته قاطعة في التطورات السلبية التي أحاطت بالمجتمع المصري منذ أن ظهرت طبقة برجوازية بيروقراطية - بعد اندحار العدوان الثلاثي - راحت تلتهم فائض قيمة العمل الاجتماعي تحت لواء العسكرتاريا، تلك التي تسببت بعد أعوام قلائل في إنزال هزيمة مروعة بالوطن جميعه، بقدر ما تسببت حليفتها البيروقراطية - بجمودها وتحجرها ونهمها الأناني - في إفشال مشروع التنمية الرأسمالية (كان اسمه الحركي "الاشتراكية العربية") مما أفسح المجال للقوي السلفية بفكرها الأصولي أن تسود.

لكن الكاتبة لطيفة، تنهى روايتها بالتبشير بفكرة ساذجة، تزعم أن الحب كفيل بحل التناقضات الإيديولوجية، ومـن هنـا فـإن البطلـة ليلـى التـى شـاركت حبيبهـا فـى مقاومـة المحتل، لا تجد بأساً فى الزواج من رجل يملك حق تطليقها بإرادته المنفردة، وحق الجمـع بينها وبين زوجات أخريات، مادام الحب هو دافعها للزواج من مثل هذا الرجـل ! والحـق أن الكاتبة اليسارية نفسها التى تزوجت من مثقف يمينى محـافظ، إنمـا كانـت تعلـن بهـذا الحديث المراوغ عن الحب، قبُولها للنزعة الأصولية الكامنة فيها، حتى وإن رأيناهـا تتمـرد – ظاهرياً – على لسان بطلتها صائحة " لا يوجد شئ اسمه الأصول " بينما يكشف تكنيـك السرد فى الرواية عن عروق أصولية تلمع تحت القشرة الأرضية فـى ثقافتهـا، يفـصح عنهـا لجوء الكاتبة إلى راو عليم بكل شئ، إضافة إلى تنميط الشخصيات، والانحياز إلى جانـب مـن جوانب الصراع انحيازاً غير مبرر فنياً على الأقل، وكلـها سمـات لأدب تقليـدى، يفتقـر إلى الوعى الحداثى الرامى إلى تفكيك الخطاب السائد ثقافياً بأدوات مبتكرة، بالتوازى مع إبداع خطاب جديد مغاير.. نسبى إنسانى، وموضوعى محايد.

وهكذا نرى أن الباب الذى فتحته لطيفة – لم يكن ليفضى بالمرأة المصرية إلا للانخراط فى التجربة الناصرية، التقدمية اسماً والأصولية فى بنيتهـا العميقـة، المؤكـدة للهيمنـة علـى مستوى الأفعال. آية ذلك أن الناصرية لم تفكر قط فى القيام بفصل الدين عن الدولـة (علـى نحو ما فعلت الكمالية فى تركيا) بل على العكس أسهمت فى تعميق الدلالات الدينية، ليس فحسب على المستوى السياسى (لجوء عبد الناصر إلى الأزهر إبـان العـدوان الثلاثـى) بـل وأيضا على المستوى المجتمعى بتعديل نظام التعليم فى الأزهر بالسماح فى تخريج مهندسين وأطباء ومحاسبين أصوليين، وكذلك بفرض مادة الدين بوصفها مادة أساسية فى كـل مراحـل التعليم قبل الجامعى، وإنشاء إذاعة خاصة للقرآن الكريم.. وما كان ذلك نتـاج ورع وتقـوى قادة يوليو (وإلا لسلموا السلطة طواعية للإخوان المسلمين) وإنما جرى بغـرض تـأميم الـدين، فى مزايدة على ممثليه السياسيين (=الإخوان) ومنعهم من استخدامه، ليظل حكـراً للدولـة، مثله فى ذلك مثل شركات ومصانع القطاع العام. فكان الحصاد الأخير لهذه السياسة إضفاء طابع مزدوج، تلفيقى ما بين التقدمية والأصولية على الممارسات الثقافيـة (كـان يعـبر عنهـا تحت عنوان الأصالة والمعاصرة) وذلك لمسايرة الأغراض السياسية للدولة، التـى لم يكـن مـن بينها إطلاقاً هدم الأسس الثقافية للمجتمع الذكورى الأبوى. وكيف للناصرية أن تفعل وهـى التى ما قامت إلا باستلهام النموذج البونابرتى الهيراركى Hierarchy الـذى يهـيمن علـى المجتمع، فارضاً رؤيته وقيمه الخاصة على الجميع باسم الثورة وباسم الفقراء الـذين سـتبنى لهم الاشتراكية شريطة ألا يزعجوا الدولة أو أنفسهم فى محاولة الاشتراك فى بنائها.

قبـل عـامين مـن صـدور " البـاب المفتـوح "، أى فـى عـام ١٩٥٨ كـان إحـسان عبـد القدوس، فتى الرومانسية الثورية فى مصر، قد نشر روايته "أنا حرة " ليطابق بين شخصيته الحالمة المنكسرة، وبين شخصية البطلة المتمردة فى البداية والمستسلمة فى آخر الأمر للنموذج الأنثوى الـذى يطـبخ ويكـنس باسـم الحـب، تلـك المطابقـة التـى تـشير إلى هيمنـة النـسق سوسيولوجياً (بما تعنيه سوسيولوجياً من جدلية الاقتصاد مع السياسة والثقافة) حيـث نـرى انـدياح الأفراد داخل حقل معرفى، بذوره الليبرالية الانتقائية، وثماره الاستـسلام لهيمنـة

القوى الصاعدة، ممثلة فى عسكرتارية يوليو، شريطة أن يتقنع هذا الاستسلام بقناع الحب، حيث لا تثريب على المُحب إن هو نزل عن حريته إرضاء للحبيب. وهو بالضبط ما فعله عبدالقدوس حين قبل دعوة عبد الناصر للعشاء ليلة الإفراج عنه من السجن الحربى. وهكذا فعلت بطلة روايته فى مراوغة ذاتية، يتم بفضلها التنازل عن مشاريع تطوير الهوية، بدعوى الثبات الأنطولوجى لقيمة الحب.

•••

تصر الثقافة العربية على أن الهوية Identity قرينة الثبات، دون التفات منها إلى أن العكس هو ما تشير إليه شواهد الحال. فـ " الأنا " ليس إلا ذلك المتغير من الشكل الجنينى إلى الهيئة الطفولية. إلى الصبا والشباب، فالكهولة والشيخوخة. لكن الوعى العربى الجمعى الذى يخشى المواجهة، لا يلبث حتى يعدو بعيدا عن رعب الوجود. محتمياً بكهف الوهم الأثير الذى يسميه " الأصول " Fundament وهو كهف تعرفت عليه البداوة أولاً، ثم راحت الحضارة تلون جدرانه وتضئ سقوفه بنصوص Texts خلعت عليها صفات القداسة (راجع ديكويتو العقيدة الصحيحة التى فصل بنودها الخليفة القادر العباسى، وبمقتضاها اندفع ابنه الخليفة القائم ليقتل ويعذب وينفى خصومه من المعتزلة والشيعة والمتصوفة بدءاً من العام ١٠٤٠ ميلادى = ٤٣٣هـ) ومنذ هذا الوقت فإن الأصولية Fundamentalism بما تعنيه من تمركز على نصوص تتخذ معياراً للمعرفة ومقياساً للحقائق، صارت توقع فى شباكها الجميع. وحتى الذين رغبوا فى تطوير العلاقات القانونية لتتلاءم مع متغيرات العصور، كان عليهم أن " يرجعوا " إلى " النصوص " لتأويلها، غير مدركين أن التأويل Interpretation إنما هو دليل فى حد ذاته على أن هذه النصوص قد صارت – بمحاولة إعادة تفسيرها – خارج الواقع التاريخى الذى أنتجها فى وقتها.

ذلك ما سنتبينه واضحاً فى المحاولة الأدبية الأنثوية الثالثة، والتى خاضتها بشجاعة غير منكورة، الكاتبة حسن شاه فى روايتها التى تحولت إلى فيلم سينمائى باسم " أريد حلاً " فالبطلة التى أعلنت رفضها العيش مع زوج خائن، والتى راحت تخوض معركة شرسة فى المحاكم الشرعية لكى تنهى هذا الزواج، لا تلبث حتى تذهب إلى الاستعانة بالنصوص الشرعية نفسها. وبالطبع لم يكن لها أن تكسب المعركة. ولقد يرى البعض أن الرواية والفيلم قد حركا المياه الراكدة، حتى إن الدولة (بعد ربع قرن !!) أصدرت القانون رقم (١) لسنة ٢٠٠٠ لتساوى بين حق الرجل فى إيقاع الطلاق وحق المرأة فى الانفصال، اتساقاً مع المادة ٤٠ من الدستور. أما الذين يستبصرون المسألة الاجتماعية بعمق أكثر، فيرون أن " الخلع " الذى لا يتم إلا بمصادقة القاضى الشرعى – باعتباره ولى أمر الزوجة – يظل إجراء لا يعترف بحق المرأة فى أن تكون سيدة مصيرها، وهذا هو لب القضية، لن يريد مقارنة شخصية "نورا" الإبسنية بأية شخصية أنثوية فى الأدب العربى المعاصر، حيث الشخصية الأدبية تعبير جَدلىّ عن ثقافتها السائدة، إلا فى حالتين : الأولى : أن يلجأ الكاتب إلى آلية الخيال المنهجى بأن يخترع شخصية إنسانية عامة (على نحو ما فعل كاتب هذه السطور فى مسرحيته الشعرية " ريم على الدم ") لتكون نموذجاً مطلوبا، لا مرجعية له فى الماضى أو

فى الحاضر، أو قل لتكون بشارة لمستقبل لم يأت بعد، الأمر الذى يقلل من تأثيرها فى الواقع المعيش.

وأما الحالة الثانية، فقيام الكاتب بتصوير نمط من أشباه " الخوارج " المهمشين لا بإرادتهم، بل جراء نبذ المجتمع لهم، على غرار ما فعلته الكاتبة نوال السعداوى فى روايتها " امرأة عند نقطة الصفر " التى تقص فيها عن عاهرة ترفض الانصياع للقيم السائدة فيتم إعدامها بتهمة القتل، لتعقبها برواية " سقوط الإمام " تتشفى فيها من السادات بوصفه رمزاً للهيمنة الذكورية الأبوية، دون التفات من الكاتبة إلى أن القتلة كانوا رجالاً لا نساءً كما كانت البطلة تحلم !!

والمفارقة Paradox فى مثل هذا النوع من التسويق الأدبى للفكر الأنثوى "المغتاظ" أنه يقدم نفسه للقارئ بهيئة النموذج المضاد Anti – Model داخل بنية الهيمنة، مستبدلاً مهيمناً جديداً (=الأنثى) بالمهيمن الحالى (=الذكر) دون تغيير للبنية ذاتها، وهذا النموذج المضاد ليس من شأنه أن يشجع أحداً على الاقتداء به، أو على انتهاج نهجه، عكس نموذج نورا المناقض للهيمنة ذاتها، ويتضح ذلك من الكلمة التى ألقاها إبسن عام ١٨٩٨ أمام الجمعية النرويجية للدفاع عن قضية المرأة إذ قال ثمة : " إننى لا أتبين ماهية قضية المرأة، لقد كانت المسألة بالنسبة لى مسألة إنسانية ". فذلك بالضبط ما أثار مناقشات بناءة فى الأوساط الثقافية الأوروبية، مما دعا الحكومات إلى إصدار تشريعات المساواة الكاملة بين النساء والرجال فى الحقوق الشخصية والسياسية تباعاً عبر العقود الأربعة التالية لظهور مسرحية بيت الدمية عام ١٨٨٩.. بعدها تأكدت هذه المساواة قانوناً على مستوى العالم بصدور الإعلان العالمى لحقوق الإنسان عن الأمم المتحدة عام ١٩٤٧.

°°°

لقد وقعت الدول العربية جميعها على ميثاق الأمم المتحدة، المتضمن الاعتراف بهذا الإعلان العالمى لحقوق الإنسان، دون تحفظ إلا من السعودية (تحفظت على منطوق المادتين السادسة عشرة، والثامنة عشرة والمتعلقين بإنشاء الزواج وفضه).

ولكن هذا التوقيع لم يمنع الدول العربية الموقعة من مخالفة أحكامه – عدا تونس – فيما يتعلق بنظم الأحوال الشخصية – بحجة خصوصية الثقافة العربية الإسلامية، وهى حجة لم تمنع من الانسياق للنموذج الغربى فى طرز المعمار، والملبس ووسائل الانتقال والترفيه.. إلخ، والأهم من هذا كله أنها حجة لم تمنع الإبقاء على جوهر الهيمنة (الذى يمارسه الغرب عليها اقتصادياً وسياسياً) لتمارسه هى كلياً على شعوبها.

وكما بدأنا فى أول هذه الورقة بقولنا إن جوهر الهيمنة واحد فى كل مكان، وإن تعددت أشكاله الثقافية ما بين مجتمع وآخر، فإننا لا غرو ننتهى إلى القول بأن للهيمنة نقيضاً – مثل كل شئ آخر فى الوجود – ألا وهو سعىُ الكائنات الحية إلى التحرر، وسواء نجحت فى ذلك أو لم تنجح، فإن مجرد المحاولة لقمينة بأن تجعل من أصحابها أبناء لـــ" نورا " وخصوماً لـــ " تورفالد هيملر " بكل ما يمثله من قيم الأنانية، وتحجر القلب، والعمى العاجز عن رؤية الآخر المختلف.

المسرح الصيني

جان بدوي

يبدأ تاريخ المسرح الصيني المعاصر منذ إعلان جمهورية الصين الشعبية سنة ١٩٤٩، ثم دخل مرحلة الثورة الثقافية (١٩٦٦ — ١٩٧٦) حيث تعرض المسرح لضغوط واتجاهات سياسية في هذه الفترة، وبعد انتهاء الثورة الثقافية دخل المسرح ضمن ما دخل الأدب الصيني جميعه في مرحلة تاريخية عرفت باسم "الفترة الجديدة".

في بداية هذه الفترة الجديدة كانت إنجازات المسرح عظيمة وبارزة، فقد كان الأدب المسرحي من ناحية هو الأسبق في اقتحام ضباب الثورة الثقافية، حيث كان من أوائل الأنواع الأدبية التي أسرعت إلى نفخ بوق نهضة الأدب والفن في الفترة الجديدة.

إن عودة نشاط الأدب المسرحي قدمت نموذجا حقيقيا نشطا أسهم في تحرير باقي أنماط الأدب الأخرى، ومن ناحية أخرى كان هو الأسرع والأكثر ظهورا بين أنماط الأدب المختلفة، الذي أحدث تأثيرا اجتماعيا كبيرا وحقق ازدهارا في الإبداعات الأدبية التي ظهرت في بداية الفترة الجديدة. في سنة ١٩٧٧ حيث كان الشعب الصيني في بداية التحرر من كابوس الثورة الثقافية، ولم تهدأ نفوسهم بعد، بدأ الأدب المسرحي يُبعث من جديد ويستعيد نشاطه، وصدر في العام نفسه العمل الأدبي "وقت احمرار أوراق العنبر" للأديبين تجين تجانغ تجيا، ووانغ تجنغ يي، وكذلك العمل الأدبي "أشرق الفجر" للأديب باي خو. ويمثل هذان العملان باكورة الإبداع المسرحي في الفترة الجديدة، وهما أهم عملين أسهما في إحياء المسرح الصيني في الفترة الجديدة، الأول ينقد ويفضح الفكر السياسي الفاسد لعصابة الأربعة، والآخر يمدح ويخلد ذكرى جيل أبطال قادة ثورة التحرير. إن صدور هذين العملين يعد لحظة إحياء تاريخية للمسرح خارج عباءة فكر الثورة الثقافية، متجها نحو حياة جديدة وتطور جديد، فقد كان لهما دور تاريخي تجاه إزالة الفوضى وإعادة النظام للفكر السياسي والأدبي والثقافي فهما يتميزان بمغزى اجتماعي عميق.

إن الأدب الصيني عامة مر في هذه السنوات بفترة انتقالية عنيفة تعرض فيها لتقلبات فكرية واتجاهات سياسية وحركات اقتصادية وتغيرات اجتماعية عنيفة، إذ فتح المارد الصيني السجين عينيه على العالم أجمع فوجد نفسه في مواجهة تيارات سياسية وفكرية وفلسفية وعلمية واجتماعية وصراعات اقصادية وتغيرات ثقافية وقفزات حضارية. لكنه بدأ يتحسس طريقه منطلقا من قاعدته القوية الراسخة التي تمتد جذورها في تاريخه العميق.

مرّ المسرح الصيني بما عرف في ذلك الوقت بمرحلة الاسترجاع والإحياء، حيث ظهر على الساحة الأدبية وعلى خشبة المسرح مجموعة رائعة من الإبداعات المسرحية التي تميزت بالإحياء والتطور سواء من ناحية الفكر والمضمون أو من ناحية الشكل والجمال الفني، وقد تميزت هذه الأعمال بالواقعية كما أنها جسدت شخصيات اجتماعية مشرقة.

في سنة ١٩٧٨ كتب المسرحي تذونغ فو شيان مسرحية "في مكان الصمت"، كانت هذه المسرحية هي التقييم العادل لأحداث ميدان تيان آن من سنة ١٩٧٦، فهي أول صرخة دوت عاليا في ذلك الوقت، تعلن الأيديولوجية الجديدة وروح الشجاعة الحقيقية القوية، كما ظهر قبلها في سنة ١٩٧٧ مسرحية "قائمة الشرف" وهذه تسترجع بوضوح ودقة أحداث الثورة الثقافية، وتدين الفاسدين وتشيد بأصحاب العدل، وتعبر عن مشاعر الاحترام العميق وتمجد ذكرى شواين لاي وكل جيل الأبطال الثوريين الأوائل.

في بداية هذه الفترة الجديدة كانت الأعمال الأدبية تدين الثورة الثقافية وعصابة الأربعة، وتمجد ذكرى أبطالها الأوائل. ثم انتقلت إلى عرض المشكلات الاجتماعية التي طفت على السطح، فكان للمسرح الدور الأول في مواجهة هذه المشاكل بوضوح وشجاعة وواقعية، وقد ظهر في ذلك الوقت مجموعة من الأعمال الأدبية شكلت ما عُرف باسم "مسرح إشكاليات المجتمع"، كانت هذه الأعمال تتميز بمواجهة هذه المشاكل وعرضها بجرأة وواقعية. لقد استخدم المسرحيون حسهم الفني الحاد وبدأوا يعكسون بإيجابية هذه المشاكل الاجتماعية الحقيقية، فقدموا العديد من الأعمال المسرحية التي تكشف الأخطاء والتناقضات في الحياة الواقعية للمجتمع كما كانت تقدم النصائح والنماذج المثالية للاسترشاد بها. وقدم الأدباء نقدا لاذعا للنظام السياسي والاجتماعي وكشفوا عن سموم الثورة الثقافية والبيروقراطية والامتيازات الإقطاعية التي كانت تلطخ المجتمع الصيني. من أهم الأعمال الأدبية التي صدرت في ذلك الوقت "لو كنت صادقا" سنة ١٩٧٩ للكاتب شا يا شين، وقد أثارت هذه المسرحية خلافا واسعا بين الجمهور والنقاد، ومسرحية "بشائر أزهار الربيع" سنة ١٩٧٨ للأديب تسوي دا تجي، ومسرحية "نداء المستقبل" سنة ١٩٧٩ للأديب تجاو تذ شيونغ ومسرحية "فجر مملكة غامضة" سنة ١٩٨٠ للمسرحي تجونغ تجيا ينغ وغير ذلك.

هذه الأعمال كلها كانت تمثل إحياء للواقعية التقليدية للمسرح التقليدي في الفترة الجديدة. تمتع المسرح في ذلك الوقت بشعبية كبيرة، وكان له قوة تأثير واضحة وانتشار واسع. ولكن سرعان ما انهار "مسرح إشكاليات المجتمع" وظهر اتجاه آخر يبحث في التاريخ وعرف بـ"المسرح التاريخي". تميزت هذه المسرحيات كما هو واضح من اسمها بموضوعات تبحث في تاريخ الأمة وتجسد أبطالها، من أشهرها "أغنية الرياح العاتية" ١٩٧٩ و"مذكرات آكيو" ١٩٨١ للأديب تشن باي روي ومسرحية "الملك وانغ تجاو" ١٩٨٠ للأديب تساو يي

ومسرحية "السعي في سبيل لقمة العيش" ١٩٧٩ للأديب وو تذو جوانغ، وهذه المسرحية كان لها تأثير بالغ، فهي تحكي قصه أحد الممثلين المشهورين شين فينغ شيا المليئة بالكفاح منذ نعومة أظافره لتعكس حياة الفن والصعاب والمشاكل التي كان يواجهها الفنانون في المجتمع القديم، فهي تفضح ذلك المجتمع المظلم وسلبياته، وتعمقت في أغوار الحياة وجسدت الشخصيات بصدق، كما أنها تميزت بأسلوب فني جمالي عال وحققت نجاحا مرموقا.

في بداية الثمانينيات بدأ كتاب المسرح مرحلة جديدة للبحث عن أساليب فنية جديدة وذلك لعدة أسباب أهمها إيمانهم العميق بضرورة التعبير بأسلوب جديد عن الحياة الواقعية المعقدة والأشكال الجمالية المتعددة. وتتسم الثمانينيات بالاستقرار الاجتماعي والتطور الاقتصادي والتغير التدريجي في عقلية الشعب الصيني، حيث بدأ يتجه نحو الغرب متطلعا ومتعطشا لما يدور في مجتمعه، كذلك لبداية انتعاش الوسائل الترفيهية وتعددها وإتاحتها للجميع، ففي ظل هذا المناخ واجه المسرح مشكلة كبيرة هي بُعد المتفرج عنه، الأمر الذي عرّضه لأزمة حادة من قبل هذه الثورة في مجال وسائل الترفيه. فلم يكن أمام الجمهور الصيني في الفترة السابقة غير المسرح، يذهب إليه للتسلية والترفيه والتوجيه ولكن بتطور السينما ودخول التليفزيون تدريجيا إلى المنازل تعرض المسرح لهذه الأزمة الحادة، وما أدى إليه الانفتاح من تلاقي الثقافة الصينية بالثقافة الغربية. وللتغلب على هذه الأزمة كان لابد أن يبحث الكتاب عن الجديد الذي يعيد إليهم جمهورهم، فكان من الضروري تحديث النص المسرحي، ومن هذه الزاوية بدأ الاستطلاع والاكتشاف والتجريب، حيث بدأ الكتاب في التأثر بالغرب واقتباس الأساليب ووسائل التعبير والنظريات المسرحية وتجريبها، ومن الممكن أن نقول إنها بداية المسرح التجريبي في الصين ليحل محل المسرح التقليدي.

يمكننا القول بأنه في الوقت الذي تعمقت فيه النصوص المسرحية في الواقعية منذ بداية الثمانينيات وحتى منتصفها كان هناك تحديث للنص المسرحي، واستخدام أساليب تجريبية في كتابة النصوص المسرحية. وفي ظل ازدهار تيار الاقتصاد التجاري في النصف الأخير من الثمانينيات واجه النص المسرحي بل المسرح بشكل عام تحديا جديدا وظهر العديد من الإبداعات المسرحية المختلفة الاتجاهات، ومع هذا الوضع الصيني للإبداع المسرحي برز التطور الكامل لبدائله من وسائط الميديا.

لقد مرَّ المسرح في الثمانينيات بفترة من الضياع والتردد، حيث كان هناك جدل واسع حول قضية "مفهوم المسرح" ودوره المهم في المجتمع وخدمته للسياسة، والضرورة الملحة للتعمق والبحث عن الجديد والتحديث والتغير في الإبداعات المسرحية الجديدة حتى تعايش تغيرات المجتمع الاقتصادية والتجارية وتواجه التليفزيون والسينما والميديا الجديدة، وتنافس الاتجاهات العالمية وتساير الحداثة والتجريب، كان ذلك انطلاقا من إيمانهم العميق بتطور الإبداع المسرحي وتعميق النص وتحديث الأساليب الفنية والجمالية والارتقاء بالذوق الجديد والفكر الحديث للجمهور وخاصة الشباب المبهور بكل ما هو غربي جديد، والذي يعيش ثورة المعلومات وحوار الثقافات وزمن العولمة والقرية الواحدة وصراع الحضارات وغير ذلك من السباق الثقافي والهيمنة الفكرية.

ظهر في هذه الفترة العديد من النصوص المسرحية ذات الاتجاهات المختلفة، فكانت مسرحية ما تجونغ تجون وتجيا خونغ يوانغ وتشين شين خوا "الحجرة التي بها تيار ساخن" ذات اتجاه فلسفي. اقتبست المسرحية الأسلوب والتقنية الفنية من مسرح الحداثة الغربية، التي تختلف في اتجاهها عن المسرح التقليدي، فهي تعد من أوائل الإنجازات الإبداعية لتيار "المسرحية الطليعية" التي ظهرت في الثمانينيات، كذلك مسرحية "زيارة ميت لحي" سنة ١٩٨٥ للأديب ليو شو المختلف في تياره الفكري والسياسي والعقائدي أيضا.

إن المسرح الصيني بهذا التجريب ومنذ جانغ ومسرحية "نحن" سنة ١٩٨٥ ومسرحية الأديب مانغ ليانغ خوى "إني أحب xxx"، يظهر من عناوين المسرحيات الاتجاه نحو التجديد والاستطلاع والتشويق، غير أن هذه المسرحيات تمثل تجربة وخبرة جديدة نحو تقدم وتطور المسرح. في نهاية الثمانينيات ظهرت مجموعة من النصوص المسرحية، منها "الحجرة الحمراء الحجرة البيضاء الحجرة السوداء" سنة ١٩٨٦ للأديب ما تجونغ تجون، اعتنى الكاتب بالمزج بين الحداثة الغربية والواقعية التقليدية، حيث بحث الكاتب عن التوحيد والانسجام بين الأساليب الفنية للمسرحية الحديثة والعادات الجمالية التقليدية القومية.

هذا التغير المفاجئ ظهر من خلال سعي الأدباء نحو التنوع في أساليب التعبير المسرحي والتوسع والتعمق في مضمون النص. نرى ذلك أيضا في مسرحية "النيرفانا بين الجد والابن" سنة ١٩٨٦ للأديب تجين يون، الذي عبر عن العناصر الأساسية في الحياة مُستخدما المبادئ الأساسية للواقعية، مستعينا بأساليب التعبير الفنية الجمالية للمسرحية الطليعية، وبذلك حقق اندمجا قويا للمسرحية الواقعية التقليدية والمسرحية التي تتبع تيار الحداثة، مما أدى إلى ظهور مجموعة من المسرحيات عرفت بتيار "المسرحية الواقعية"، مثل مسرحية "الحجر الأسود" للأديب خاو جو تشان. واقتبس الأدباء بعض الأساليب الفنية للحداثة ولكنهم كانوا أكثر ميلا وحبا إلى استخدام الأسلوب الواقعي التقليدي.

مرحلة التسعينيات :

في بداية مرحلة التسعينيات كثر الحديث عن المسرح الصيني التجريبي، الذي بدأ منذ أوائل الثمانينيات ولكن هذا العقد كان يعد مرحلة استطلاعية للمسرح التجريبي، فالمسرح التجريبي يقوم على فكرة التجريب، على تجاوز ما هو مطروح من الأشكال المختلفة للمسرحية من حيث الشكل أو الرؤية؛ لكي تقدم لنا فكرة متقدمة عما هو موجود بالفعل، وكلمة تجريب مرتبطة بالتحديث، وهذا الربط يفصل بين الأصيل والجديد، والتجريب يخاطب الدعوة إلى الكتابة بهذا التجريب وهو يعيش مخاضاته الإبداعية المتجددة، ويواجه أشكال الرفض من طرف المحافظين والاتباعيين ويتهم بأنه تغريب أو أوربة لكل ما هو صيني أصيل وبين القبول بفعل التجريب وبين رفضه. وقد وُجد فريقان من النقاد المسرحيين: فريق مؤيد للتجريب ويعتبر أن هذا التجريب طوق نجاة ضروري لإنقاذ المسرح الصيني من كل اتباعية وتقليد فهو الدافع له كي يذهب إلى أقاصي المغامرات الإبداعية التي تجدد ولا تقلد، والفريق الثاني كان يرى أن هذا التجريب ما هو إلا مجرد استنساخ

للتجريب المسرحي الغربي، وخاصة ونحن في زمن انفتاح السموات وعصر العولمة والفضائيات وكما يقولون "عصر الديجيتال". ولكن ما حدث في المسرح الصيني في نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات ونتيجة لتنفيذ سياسة اقتصاد السوق وتغير الكثير من المفاهيم الاجتماعية في الشكل والمضمون اتجه المؤلفون إلى التجريب أكثر، ليس بهدف الضياع والانغماس في هوية الآخر ولكن لشعورهم العميق بما يفرضه الواقع الاجتماعي الجديد وما يطلبه الجمهور، فالمسرح جزء لا يتجزأ من المجتمع.

في هذه الفترة انحسر – كثيرا – جمهور المسرح، وقلّ عدد المسرحيات التي تؤلف والتي تعرض، وانزلق المسرح في مرحلة تدهور صعبة، ولكن الإبداع المسرحي دائما متماسك، فسرعان ما ظهر في بكين وشنغهاي ونان تجين حركة "المسرح الصغير" وذلك نتيجة للتنوير والتأثر بشكل العرض المسرحي في الغرب، ظهر عدد كبير من المسرحيات ذات المشهد الواحد التي حازت قبول الجماهير لأنها أظهرت الاتجاه الجديد لتطور العرض والإبداع المسرحي بما يوافق ذلك العصر.

في العقد الأخير من القرن الماضي اهتم الإبداع المسرحي الصيني من حيث الموضوع والفكرة بالارتباط الوثيق بالحياة الواقعية، ومن ناحية التعبير الفني قدم بشجاعة الجديد والبديع، مستعينا بأساليب التعبير الفني الغربي وبذلك أضفي شكلا جماليا فنيا لإبداعاته وطوره وأثره، كانت مسرحية "الجد شان كانغ " سنة ١٩٩٣ أكبر دليل على هذه الإنجازات الجديدة للمسرح، وتوالت بعدها المسرحيات المختلفة مثل "كونغ يي تشي " وأوبرا بكين "شيانغ تذ الجمل" وغيرها من المسرحيات التي حققت نجاحا فنيا رائعا.

والجدير بالذكر أن القوميات الصينية كان لها إنتاج وافر من الإبداع الأدبي المسرحي، ظهر ذلك إما عن طريق دمج الشكل المسرحي الحديث وأسلوب الحياة والعادات الثقافية التي تميز كل قومية من القوميات المختلفة، حيث عبر بكل وضوح عن أسلوب الحياة الواقعية وتاريخ كل قومية، وبذلك اقتحم المسرح التجريبي حياة القوميات أيضا، وإما أنه داخل بين فكر الحداثة والشكل المسرحي التقليدي لكل قومية، أي أنه وحد بصورة واضحة بين فكر الحداثة والفكر التقليدي مما أدى إلى تطور باهر في مسرح القوميات. فنرى الأديب التبتي سو لانغ تسي رن في مسرحية "سي تجي بي تجي" قد أخذ الموضوع من القصص والأساطير الشعبية لقومية التبت واستخدم أسلوب السرد الرومانسي معبرا عن ملامح الحياة الواقعية العميقة في قومية التبت فتميز بسحر فني فريد. وأيضا شين تج يانغ في مسرحية "آلي فو ساي ناي مو" التي تعد إبداعا جديدا لقصة تقليدية لقومية الويغور. تصف المسرحية بدقة وعمق التجربة العاطفية لترح الوصال وفرحه، وتمدح العاطفة التي تصر على الإخلاص. تميزت المسرحية بقيمة فنية عالية، كما تميزت بروعة اللغة، وعمق مضمون الحكاية، وهي تعبر عن الأخلاق المثالية والعادات الجميلة لأهل قومية الويغور.

في النهاية يمكن الخلوص إلى نتيجة مهمة وهي أن الأعمال المسرحية في الصين لا تعد ترجمة أو نقلا تاما للمسرح التجريبي الغربي، فعلى الرغم من قيام الأدباء الصينيين باقتباس الأساليب الفنية الغربية فإنهم أبقوا على الطابع الصيني في أعمالهم. وأهم السمات الفنية للنص المسرحي التي ظهرت في كثير من الأعمال هي تحطيم الحبكة في النص المسرحي،

وإن وجدت فلا يظهر بوضوح الخط الرئيسي لها، حيث تميز الأسلوب الفني للحبكة المسرحية باستخدام أسلوب "القص واللصق". فنرى المخرج المسرحي المشهور مانغ لينغ خوي في مسرحية "الموت المفاجئ لشخص غير حكومي" يقلد مسرحية الأديب لاو شي "المقهى" بأسلوب جديد ورؤية عميقة تعكس المجتمع الجديد، فمثلا نرى شخصية الشحاذ لا يريد عددا من الفضة، بل يطلب ليرة، وفي النهاية لا يأخذ طبق المكرونة المسلوقة ولكنه يأكل البيتزا ذات النكهة الإيطالية. كما نرى أيضا في بعض المسرحيات أن المؤلف يجمع بين عدد من المسرحيات التي عرضت في عصور مختلفة وبأشكال مختلفة في نص واحد ونجح في ذلك المؤلف دياو يي نان في تأليف مسرحية "الرفيق آ كيو" فهي تتكون من ثلاثة أجزاء: الجزء الأول من زمن القصة وهو بداية الحركة الثقافية الجديدة في عشرينيات القرن العشرين، والجزء الثاني وهو فترة الثورة الثقافية في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، والجزء الثالث يمثل فترة التسعينيات من القرن العشرين.

استخدم المؤلف أسلوب القص واللصق في تجميع نص المسرحية وهو ما أطلق عليه النقاد المسرحيون تيار ما بعد الحداثة للمسرح الصيني. كذلك توجد نصوص مسرحية تعكس موضوعا خياليا وهذه تتسم بحنكة خيالية ليس فيها معقولية. ومن الملاحظ أن عنوان النصوص المسرحية أصبحت تعتمد على الرمزية مما لا يساعد المشاهد أو القارئ على التنبؤ بموضوع النص المسرحي، الذي اختلف وتنوع بين الحب والمادية والانتظار والوحدة وغير ذلك من الموضوعات التي تبحث في علم الإنسان وما بداخله. يجسد النص المسرحي الصيني الشخصيات البسيطة العامة، ويبعد كل البعد عن الشخصيات النموذجية النمطية التقليدية، ويغوص بعمق في العالم النفسي ليكشف مكونات النفس البشرية للشخصيات، ولم يعد هناك شخصيات رئيسية أو ثانوية، كما حطم عنصري الزمان والمكان وغلب على النص المسرحي الحوار الذي يتسم بالرمزية والغموض إن كان حوارا فرديا أو مناجاة فردية أو غير ذلك فهو يتسم دائما بالأسلوب الساخر الناقد.

في القرن الواحد والعشرين ومع التغيرات السريعة في المجتمع الصيني واستقرار المجتمع التجاري ظهر أيضا المسرح التجاري الذي ارتبط ارتباطا وثيقا بالظروف المحيطة به في المجتمع، فلم يعد المسرح يبحث عن نص لعرض الفن للفن ولكنه يبحث عن النص الذي يجذب الجمهور الذي يدفع ثمن التذاكر، فالمشكلة الحقيقية للمسرح في الصين الآن هي وجوده ليس كيف يرى الجمهور المسرح نفسه! يقول الأديب المسرحي المشهور وانغ شياو ينغ عن مسرح الرواد الذي يتجه نحو النزعة التجارية: إننا نتحدث الآن دائما عن السوق، فنذكر دائما شباك التذاكر فالمشكلة الأساسية التي يجب أن يواجهها المسرح هي كيف ينمى نفسه، كيف ينهض، كيف يجد موطئا لقدميه، فإذا قلنا الآن يجب أن يظهر مسرح الرواد فإنما يجب أن نحل أولا مشكلة وجود الفن والسوق معا، إن هذا يجب ألا يحد من تطور المسرح. فكما نرى في هونج كونج وهو مجتمع تجاري، المسرح التجاري والمسرح التجريبي ومسرح الرواد لا يوجد فرق واضح بينهم، فكثير من مسارحهم الرائدة والتجريبية تستخدم عناصر المسرح التجاري، والمسرح التجاري يستفيد دائما من إنجازات خشبة المسرح التجريبي، ففي السنوات السابقة حولت اثنتان من أكبر فرق مسرح الرواد اتجاهها إلى

المسرح التجاري. وقد شاهدنا في العام الماضي (٢٠٠٧) أحد عروض المونودراما لفريق مسرح الرواد، فطالما وُجد ممثل واحد، من الممكن أن يعرض في مئات المسارح، ويدرّ كسبا لشباك التذاكر. إن هذا العرض مازال مستمرا حتى أبريل هذا العام (٢٠٠٨). إن هذا مذهل ونحن هنا من الصعب أن نصدقه. أما بالنسبة لمسرح الرواد في الصين فكيف يكون مستقبله؟؟؟؟

إن هذه المشكلة تستحق أن تناقش.

هذا هو الواقع الحقيقي للمسرح الصيني الآن.

المسرح

ما بعد الدرامي[*]

تأليف: هانز-تيز ليمان / عرض: علاء الدين محمود

إذا أردت أن تقرأ كتابا تجد بين دفتيه عصارة مكثفة من "الأصالة" والشمول الأكاديمي، فلن تخطئ إذا اتجهت إلى كتاب "المسرح ما بعد الدرامي" لهانز- تيز ليمان، أستاذ دراسات المسرح بجامعة يوهان فولفجانج جوته بفرانكفورت نهر الماين في ألمانيا. هذا الكتاب ليس أول الكتب المنشورة لمؤلفه؛ فقد نشر ليمان العديد من المؤلفات مثل "المسرح والحبكة" (١٩٩١) عن تشكيل الذات/الفاعل في التراجيديا اليونانية القديمة، و"كتابة السياسي" (٢٠٠٢)، كما صدر له مشاركة مع باتريك بريمافيسي "دليل هاينر مولر" (٢٠٠٤)، وآخر كتبه "المسرح ما بعد الدرامي" (٢٠٠٦) الصادر عن راوتليدج بعد أن نقلته إلى الإنجليزية كارين يورز- مونبي، أستاذ مساعد الدراما والمسرح والأداء بجامعة هدرزفيلد بالمملكة المتحدة.

تأتي أصالة ليمان وريادته أكاديميا فيما يتعلق بتأليفه لكتاب "المسرح ما بعد الدرامي" عندما توفر على دراسة الأشكال المسرحية الجديدة التي تطورت في أواخر الستينيات من القرن العشرين والتي أضحت مثار النقاش والجدل العالمي حول المسرح المعاصر. يشير مصطلح "المسرح ما بعد الدرامي" إلى المسرح ما بعد الدراما. إلا أن الأشكال الجديدة والجماليات التي تمخضت عنها – رغم تنوعها – تشترك في خاصة جوهرية وهي أنها لم تعد تركز على النص الدرامي.

أسس هانز- تيز ليمان عند نشر كتابه هذا بالألمانية لأول مرة عام ١٩٩٩ لمفهوم "المسرح ما بعد الدرامي"، كما قام بتلخيص عدد من الخصائص والسمات الأسلوبية التي امتاز بها المسرح الطليعي منذ أواخر الستينيات من القرن الفائت. هذا المسرح الذي أطلق عليه ليمان المسرح ما بعد الدرامي لا يركز على الدراما نفسها، لكنه يركز على تطور الجماليات الأدائية التي تخلق علاقة خاصة بين النص الدرامي وموقف الأداء المادي وخشبة

المسرح، وبالتالي يهدف المسرح ما بعد الدرامي إلى خلق تأثير لدى المشاهدين أكثر من التزامه بالنص. بل إن هذا المسرح في أكثر أشكاله أو صوره راديكالية تختفي فيه "الحبكة" تماما، ويركز كليةً على التفاعل بين الممثلين والجمهور.

من أشهر المسرحيين والفرق المسرحية المرتبطة بالمسرح ما بعد الدرامي فرقة "ووستر" (مدينة نيويورك)، و"فرانك كاستورف" (برلين)، و"هاينر جوبلر" (فرانكفورت)، و"فرقة فورست انترتينمنت" (شيفيلد)، و"تياتر مومينت" (استوكهولم).

اتبع ليمان منهجا تاريخيا مشفوعا بخلفية نظرية ممتازة وعدد ضخم من الأمثلة العملية التي أضاءت الطريق أمام القارئ عن هذا المشهد المسرحي الجديد في سياق كل من النظرية الدرامية وتاريخ المسرح، هذا إضافة إلى استجابة هذا المسرح الجديد للتقنيات الجديدة والتحول التاريخي من الثقافة التي تستند إلى النص إلى عصر الميديا الجديدة من الصورة والصوت.

حلل ليمان أثناء إشارته إلى منظري "الدراما" من أرسطو وبريخت إلى دريدا وشيشنر أعمال المسرحيين التجريبيين المحدثين من أمثال روبرت ويلسون، وتاديوز كانتور، وهاينر مولر، وفرقة ووستر، وفورست انترتينمنت، وتياتر دي كمبليستيه وسوستياس رافيللو سانزيو.

قدمت كارين يورز- مونبي في مقدمتها للترجمة الإنجليزية عرضا نظريا وفنيا مفيدا للكتاب. تناولت المقدمة سبعة محاور أساسية تركزت حول النظرية ما بعد الدرامية ما بعد زوندي وهيجل، والاتجاه نحو العودة إلى الأداء، والمسرح والعالم في عصر الميديا، والنظرية ما بعد الحداثية وما بعد الدرامية.

بدأت يورز- مونبي عرضها بالتقديم للعلاقة بين الدراما والأشكال "التي لم تعد درامية" والتي بدأت في الظهور منذ أواخر السبعينيات، تلك العلاقة المهملة التي فضلت أن تطلق على هذه الأشكال المسرحية الجديدة "ما بعد حداثية" أو المسرح "التجريبي المعاصر" أو "البديل المعاصر".

عرضت يورز- مونبي لإشكالية استخدام "ما بعد" في تعبير "المسرح ما بعد الدرامي" حيث جادلت أنه مصطلح مُشْكِل بنفس الطريقة التي تستخدم بها عبارة "ما بعد" في اصطلاح "ما بعد الحداثة" كما عبر عنه ليوتار. ومن هنا يُفهم أنه ليس تعبيرا زمنيا بمعنى "بعد" الدراما ببساطة، لكنه تعبير عن نظرة تفكيكية لإخضاع علاقات المسرح التقليدية للدراما والتي أخذت أشكالا متعددة في الممارسة المسرحية المعاصرة منذ السبعينيات.

في المحور الثاني عرضت يورز- مونبي لما يعرف بـ"أزمة الدراما" واضعة دراسة ليمان للمسرح ما بعد الدرامي في سياق دراسة بيتر زوندي الرائدة "نظرية الدراما الحديثة" التي تقرأ مسرحيات إبسن وستريندبرج وأونيل وآرثر ميلر من خلال تلك الأزمة. كما تستطرد في القول إن دراسة ليمان عن المسرح ما بعد الدرامي ليست سوى استكمال مشروع زوندي، لكنه في نفس الوقت مراجعة وإعادة تقييم لنموذج زوندي وفهمه الهيجلي للتطور المسرحي بالقرن العشرين.

أما المحور الثالث فيؤكد على أن نظرية ليمان عن المسرح ما بعد الدرامي مرحلة لتأكيد جديد على الأداء في المسرح والفن الأوروبي والأمريكي منذ الستينيات فصاعدا. ويأتي ذلك في سياق ظهور الأشكال الفنية الطليعية الجديدة التي سلطت الضوء من جديد على مادية الأداء في المسرح والتحديات الجديدة ضد هيمنة النص.

في المحور الخامس ذكرت كارين يورز- مونبي أن دراسة ليمان حددت "علامات" مجتمع الميديا كواحدة من أهم سياقات المسرح ما بعد الدرامي، حيث تعمل جماليات الوسائط المتعددة عالية التقنية مثل استخدام الفيديو والفيلم والمؤثرات الصوتية الالكترونية والميكروفونات وبرامج الكمبيوتر بغرض الوصول إلى "انقطاع" مع النص الدرامي وأجساد "الشخصيات".

يلي مقدمة كارين يورز- مونبي للترجمة الإنجليزية للكتاب فصل قصير أسماه ليمان "استهلال" وفيه بيان بالخطوط الأساسية للدراسة والغرض منها كما ذكر ليمان "تطوير منطق جمالي للمسرح الجديد" (ص ١٨). ثم يتناول الفصل عرضا لما أسماه "أسرار المسرح الدرامي" التي ذكر من أهمها هيمنة النص على ذلك المسرح إلى جانب وجود عنصر "الإيهام"، كما سرد في عجالة أسماء الكتاب والفرق المسرحية التي يمكن وصفها بأنها "ما بعد درامية".

في هذا الفصل أيضا يرى ليمان أن هناك "نموذجا" جديدا للمسرح ما بعد الدرامي برر ظهوره تلك المجموعة الكبيرة والمتنوعة من مظاهر هذا المسرح التي مثلت تحديا لأشكال الدراما التقليدية. كما يربط هذا الفصل أيضا بين المسرح ما بعد الدرامي والمسرح ما بعد الحداثي الذي يضم تحت مظلته أنواعا مختلفة من المسرح مثل مسرح التفكيك ومسرح الوسائط المتعددة ومسرح الايماءات والحركة، ويرى أن ثمة خصائص مشتركة مثل عدم النصية والممثل أو المؤدي كتيمة والتعددية، الخ تجمع بين المسرح ما بعد الدرامي والمسرح ما بعد الحداثي.

تناول "الاستهلال" أيضا السبب وراء اختيار – أو نحت – هانز- تيز ليمان لمصطلح "ما بعد الدرامي" حيث أشار إلى أن الاختيار جاء من خلال التقابل بين مصطلحي "ما قبل الدرامي"، هذا الأخير الذي يعبر عن التراجيديا اليونانية العتيقة (السابقة على "الدراما" اليونانية القديمة المعروفة)، و"ما بعد الدرامي" الذي يشير إلى المشهد المسرحي المعاصر (لا سيما أعمال كتاب مسرحيين مثل هاينر مولر). واختتم الفصل بمناقشة وجيزة للتقابل بين المسرح ما بعد الدرامي وما أسماه ليمان "التراث" الدرامي، وهو اصطلاح لم يغفل ليمان عن الإشارة إليه من منطلق ما يعرف باسم "مسرح ما بعد بريخت" وهو المسرح الذي خرج من تحت عباءة بريخت لكنه لا يقبل الإجابات التي قدمها.

يتكون الكتاب من خمسة فصول. يعرض الفصل الأول للعلاقة بين الدراما والمسرح انطلاقا من دراسة بيتر زوندي "نظرية الدراما الحديثة" كما سبقت الإشارة، وإسهامات رولان بارت وخاصة مقالاته عن مسرح بريخت. ينطلق ليمان من هذا القسم من الفصل للحديث عما أسماه زوندي "النزعة الملحمية" في الدراما الحديثة (وهو الأمر الذي يعيدنا إلى بريخت مرة أخرى). كما أشار بطرف إلى التحول الذي طرأ على مدلول مصطلح "درامي"، فبدلا من الإشارة إلى الدرامي باعتباره تعبيرا عن بنية معينة من الأحداث تتمركز حول

"حبكة" ما، فإن الدرامي الآن صار يشير إلى العرض أو الأداء (المسرحي) الذي يتميز بالإثارة والتشويق؛ ومن ثم تراجعت الدراما ذات الحبكة عن مركز الصدارة بالنسبة لجماليات المسرح. إلى جانب ذلك، صاحب هذا التراجع انسحاب آخر شهده المسرح الجديد وهو مثلث الدراما — المحاكاة — الحدث. فإذا كان تراجع الدراما وانسحابها من الأشكال المسرحية الجديدة (التي أطلق عليها ليمان "ما بعد الدرامية") يُقْصد به عدم وجود "حبكة" تقريبا مما يعني عدم وجود "حدث" درامي، فإن تراجع المحاكاة — بحسب الاصطلاح الأرسطي في كتاب "فن الشعر" — يعني ببساطة استبدال "التمثيل" بـ"الواقع" فيصبح ما "يحدث" على خشبة المسرح سلوكا انسانيا "حقيقيا" لا محاكاة لسلوك إنساني. هذا الشكل الجديد من أشكال المسرح ما بعد الدرامي الذي أسماه ليوتار "مسرح الطاقات".

يعالج الفصل الأول أيضا العلاقة بين الدراما والجدلية. تناول ليمان في هذا القسم من الفصل تناولا جماليا وفلسفيا موقع "الجدلية" بالنسبة للدراما كـ"شكل" جمالي. في البداية يطرح بإيجاز تصور أرسطو عن "الدراما" في كتاب "فن الشعر" بحيث يُنْظَر إلى الدراما باعتبارها بنية تتسم بنظام "منطقي" يقابل فوضى الوجود نفسه، في نفس الوقت الذي يسعى فيه هذا النظام إلى التشكل داخل قالب "فني" ذي معنى. هنا تكمن الجدلية — ضمن التراث الأرسطي — بين "منطقية" النظام الفني أو الجمالي و"لا منطقية" الفوضى في الوجود. ثم طرح الفصل تصور هيجل للعلاقة الجدلية بين المسرح والدراما. ففي البداية تناول ليمان ربط هيجل بين الدراما والتراجيديا كجنس أدبي في علاقة طردية، بحيث تظهر التراجيديا في كنف الدراما وتختفي باختفائها.

يبدأ الفصل الثاني "بدايات" بمقدمة وجيزة تناولت العلاقة بين المسرح والنص ضمن سياق المقابلة بين الدراما (التي يعتبر "النص" عنصرا جوهريا بها) والمسرح (الخالي من "النص"). ثم عرض الفصل عرضا زمنيا لتطور المسرح من "الدرامي" إلى "ما بعد الدرامي"، حيث قسم ذلك التطور إلى مراحل ثلاث هي: الدراما "النقية" و"غير النقية"، و"أزمة الدراما"، و"المسرح الطليعي الجديد". في المرحلة الأولى لا يوجد ما يعرف بـ"الدراما النقية" (التي نشهدها وفقا للفصل في مسرحيات شكسبير ومسرح العصور الوسطى ومسرح عصر الباروك) إلا مختلطة بعناصر من يمكن أن نطلق عليها عناصر "ملحمية" (أي "دراما غير نقية"). أما المرحلة الثانية فتتمثل في ظهور أشكال جديدة من "النص" كما هي الحال في مسرحيات جيرترود ستاين وأنطونان آرتو، تلك النصوص التي جاءت إرهاصا بظهور جماليات المسرح ما بعد الدرامي. وصاحب ذلك التطور ظهور تيار مواز لما يعرف باستقلال المسرح على اعتبار أنه ممارسة فنية مستقلة. المرحلة الثالثة سجلت لميلاد المسرح الطليعي الجديد بعد الحرب العالمية الثانية في ألمانيا ومنها إلى الولايات المتحدة وغيرها من بلدان العالم منذ الخمسينات من القرن العشرين. ومن أشهر أمثلة المسرح الطليعي الجديد بحسب ليمان مسرح اللامعقول والمسرح الوثائقي.

في موضع آخر من الفصل الثاني يعود ليمان ليلقي نظرة على المسرح الطليعي التاريخي فيبدأ بالحديث عن الدراما الغنائية الرمزية التي مهدت الطريق لظهور المسرح ما بعد الدرامي، إلى جانب الإشارة بطرف إلى تأثر المسرح الأوروبي بالمسرح الآسيوي (لاسيما

مسرح النو الياباني). ومن الخصائص المميزة للمسرح الطبيعي التاريخي أيضا ذلك التقابل بين اللغة "الشعرية" للمسرح الرمزي ومسرح "الفرجة" الجديد، هذا بالإضافة إلى النظر إلى "النص باعتباره شعرا" من منظور جديد ينقله من هامش الاهتمام التاريخي إلى مركزه. إلى جانب ذلك، شهد المسرح أثناء تطوره من الدرامي إلى ما بعد الدرامي انتقالا من "العمل المسرحي" إلى "الحدث" بل مجرد "فقرة" في برنامج ترفيهي يُقدم للجمهور. كما شهد التطور وجها آخر فيما عرف باسم "مسرح المنظر الطبيعي" إضافة إلى التأثير الذي أحدثته كل من التعبيرية والسيريالية على تطور المسرح الطبيعي في النصف الأول من القرن العشرين إرهاصا بظهور المسرح ما بعد الدرامي في الستينيات والسبعينيات. خلاصة القول هنا إن التأكيد في هذا المقام على أن كل الأشكال الأقدم تشترك فيما بينها في جانب يمكن وصفه بأنه "درامي".

بينما يقفز الفصل بالثالث "بانوراما المسرح ما بعد الدرامي" فجأة إلى قائمة من عدد من التقنيات أو التيمات خاصة بالمسرح ما بعد الدرامي، إلى جانب ربط تلك التقنيات الأسلوبية والتيمات بعدد من الأمثلة.

يؤكد الفصل الرابع "الأداء" في البداية على تضاؤل الفارق بين المسرح والأداء، أو تماهي المسرح كشكل فني مع أشكال فنية أخرى كفنون الأداء والفن المفهومي؛ ومن هنا يمكننا النظر إلى المسرح ما بعد الدرامي على أساس أنه يصبغ الفن بصبغة مفهومية تنقل خبرة الواقع (الزمان، المكان، الجسد) عن عمد دون "وسيط". فالممثل في مسرح الأداء لم يعد ذلك الممثل الذي يُناط به دور يؤديه لكنه مجرد مؤد يعرض حضوره على خشبة المسرح حتى يتأمله الشاهدون. ثم يتناول الفصل "وضعية" الأداء، حيث يتم وضع واقع من خلال فعل الأداء دون تبرير وجود "واقع" ما يراد تمثيله. من جهة أخرى، لا تهدف الأفعال التي يقوم بها الممثلون أو المؤدون إلى تحول في واقع خارجي بالنسبة لهم، لكنها تهدف إلى "التحول الذاتي"، وبالتالي يعمل المؤدي - أو المؤدية - إلى إحداث تأثير على جسده(ا). هنا يربط ليمان ربطا شائقا بين فن الأداء والنقد النسوي حيث لاحظ أن ثمة علاقة وثيقة بين الأداء المتركز حول الجسد أو الشخص والمرأة في إطار من رفض النقد النسوي لصور النساء من منظور رؤية ذكورية.

في نفس الفصل تناول ليمان "حضور الأداء" حينما احتفى بـ"أداء" الألعاب الرياضية باعتبارها نموذجا لـ"حدث حقيقي". ثم عالج ما أسماه "جماليات الخوف" (فيما يتصل بـ"حضور" الجسد مثلا) في إطار الأداء والأشكال المسرحية التي تخلت عن نموذج المسرح الدرامي. من هذا المنطلق، يعد المسرح ما بعد الدرامي "مسرح الحضور"، بمعنى أنه مسرح حضور شيء ما "يحدث" - بصورة وجودية مميزة عن "الجمالي".

أما الفصل الخامس المعنون بـ"جوانب" فهو فصل قصير نسبيا يدرس "وحدات" الدراما وهي الزمان والمكان والنص والجسد والميديا، أو بمعنى أدق تحديد تحول المسرح ما بعد الدرامي عن تلك الوحدات المعروفة شكليا. بالنسبة للنص، أكد ليمان على تلك علاقة الصراع الدائم بين النص والمشهد، بحيث لا تحدث أبدا عملية الاتحاد التام بين النص وخشبة المسرح. كما يعالج جوانب مميزة للمسرح ما بعد الدرامي مثل هيمنة التعبير الجسدي مقابل تراجع التعبير اللفظي، وتعدد اللغات، والنظر إلى "اللغة" باعتبارها "فضاءا"، ويتمثل ذلك في ظهور شكل جديد من أشكال المسرح يعرف باسم "مسرح المناظر الطبيعية السمعية" (روبرت ويلسون) حيث يتحول "النص" إلى فضاء ("منظر طبيعي") تحت مظلة ما يعرف "مسرح الأصوات البشرية".

يعرض ليمان أيضا مقارنة بين مفهوم "الفضاء" بالنسبة للمسرح الدرامي وما بعد الدرامي. الفضاء في المسرح الدرامي "وسيط" يتحرك فيه الممثلون الذين يقومون بأداء أدوار "تمثل" حدثا دراميا، بينما تحول الفضاء في المسرح ما بعد الدرامي إلى موقع يتحول فيه فضاء خشبة المسرح وأجساد الممثلين/المؤدين إلى مجرد "تابلوه" فيما يعرف بمسرح التابلوه. أما مفهوم "الزمان" فقد تناوله ليمان من خلال مقابلة أخرى بين "الزمان التاريخي" و"الزمان الجمالي" حيث يتلاشى الفاصل الواضح بين الزمنين في المسرح الدرامي ليصبح إحدى جماليات المسرح ما بعد الدرامي (تجدر الإشارة هنا إلى تأثير المسرح "الملحمي"). ومن نفس المنطلق، تعقد المقارنة بين "الجسد" في المسرح الدرامي وما بعد الدرامي، ففي الأول تدور العملية الدرامية "بين" الأجساد، بينما تدور في الأخير "مع/على/إلى" الجسد، هذا إلى جانب الابتعاد على فكرة الجسد "الدال" الخاصة بالمسرح الحداثي وما بعد الدرامي مقابل التركيز على الخبرات "الحقيقية" مثل الألم. من الجوانب المثيرة للاهتمام استخدام الميديا استخداما ثوريا في المسرح ما بعد الدرامي، فالصور الالكترونية – وفقا لليمان – يمكن أن تحقق شعورا بالراحة لدى المشاهدين كما هي الحال في عروض فرقة ووستر.

وأخيرا يركز الفصل الأخير "الخاتمة" على الجانب السياسي من المسرح، فهذا الفصل يذكرنا بخطاب ما بعد حداثي وليس متصلا بما يكفي بالمسرح ما بعد الحداثي كجنس أدبي.

خلاصة القول إن أول الملامح التي يمكن للقارئ ملاحظتها هي كثافة اللغة المستخدمة في هذا الكتاب، كما أن الأسلوب الذي صيغ به الكتاب يعتبر صعبا أو مختلفا على الأقل.

إلى جانب التعبير عن استحالة وجود جنس أدبي هو "المسرح ما بعد الحداثي" يمكننا أن نخلص إلى الصعوبة الكبيرة التي تكتنف محاولة إيجاد "تعريف" للمسرح ما بعد الدرامي. يعد كتاب "المسرح ما بعد الدرامي" بحقٍّ الكتاب الوحيد عن هذا الموضوع تحديدا، وهو عبارة عن مقدمة وتحليل. أضافت مقدمة كارين يورز-مونبي إلى جانب تقديمها لموضوع الكتاب الكثير من الأمثلة الأنجلو-أمريكية. كما يفترض من البداية أن يكون القارئ ملما بكتاب "فن الشعر" لأرسطو وغيرها من نظريات "الدراما" الغربية.

كما أن من المحبط للقارئ الأنجلو-أمريكي أن يجد أن نصف القائمة البيلوغرافية للكتاب تقريبا باللغة الألمانية! لكن يمكننا التسامح مع ذلك إذا علمنا أن أكثر من نصف الأدبيات المكتوبة في هذا الحقل تحديدا مؤلفة بالفعل بالألمانية.

لابد من قراءة "المسرح ما بعد الدرامي" من أوله إلى آخره، على غير العادة بالنسبة للكتب الأكاديمية. كما يعالج كل فصل من فصول هذا الكتاب جانبا واحدا من جوانب الموضوع بصورة مستقلة، غير أن أيا من تلك الفصول سوف يتعذر فهمه إلا بعد قراءة الكتاب بأكمله حتى يتسنى وضع كل منها في سياقه. لكن يصعب فهم الأمثلة إلا إذا كان القارئ ملما بهذا الكاتب أو المخرج المسرحي أو ذاك. وفي النهاية لابد أن يقرأ هذا الكتاب كل من لديه الرغبة في دراسة المسرح ما بعد الدرامي، أو على الأقل فهم المسرح ما بعد الحداثي.

الهوامش:

(*) Lehmann, Hans-Thies. Postdramatic Theatre. Trans. & with Intro Jürs-Munby, Karen. London & New York: Routledge, 2006.

أساليب ومضامين

المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر

تأليف: كارلوس ميجيل سواريث راديُو/ عرض: نادية جمال الدين محمد

إن نظرة شاملة للمسرح الإسبانوأمريكي قد تؤدي بنا إلى خطر الوقوع في تعميمات تبتعد عن بعض الاختلافات الموضوعية والأسلوبية، وأسباب تقدم أو تأخر ظهور تلك الاختلافات.

ونتعرف من خلال هذا الكتاب(*) الذي نتناوله بالعرض على السمات العامة للمسرح الإسبانوأمريكي المعاصر، والتي من أهمها أن هذا المسرح يمثل في مجمله وسيلة للتعبير عن القضايا القومية والخاصة بالقارة الأمريكية عبر شخصيات ومواقف وأحداث وطنية مؤسسا بذلك لقواعد أصيلة لمضامينه، تبدأ بالإنسان ذاته ومن واقعه الملموس، والذي يتحول إلى شخصية مسرحية لموقف واقعي يعايشه الجمهور يوميا، بحيث يتحول إلى بطل لهذا الموقف.

ولطرح هذه المواقف أو القضايا كانت هناك أساليب مختلفة نذكر منها الواقعية بكل أنواعها ومنها: الطبيعية والسحرية والتعبيرية والرمزية والنفسية..إلخ، ومسرح التقاليد بشقيه الدرامي والتكاهي والتعبيري ومسرح الطفل والعرائس والهزلي والساخر والفلكلوري والأشكال الشعبية والمسرح الموسيقى واللامعقول والمسرح التاريخي والفلسفي والشعري والملحمي...

أما المضمون فقد أخذ المسرح على عاتقه طرح مظاهر جوهرية متنوعة منها: العنف والقسوة والاقتلاع من الجذور والهجرة والشكوى الاجتماعية والمناهض للأساطير والتهميش والمستوحى من الكتاب المقدس ومسرح ما قبل الاكتشاف الأمريكي والتوفيق بين المذاهب الهندية والأوربية. ولكنه أيضا ونتيجة لندرة السوابق الإبداعية المباشرة الأصيلة اتسم بشيء من المحاكاة نتيجة الاتصال بين الدول الإسبانوأمريكية على يد الاستعمار وعن طريق الخرجين والممثلين المهاجرين لأسباب سياسية أو اقتصادية مما أدى إلى ظهور عروض مسرحية مقلدة تخدم هدفا استهلاكيا وموجّها مما غلّب المواضيع والأساليب "المستوردة" والمنفصلة تماما عن الواقع القومي الإسبانوأمريكي. وقد ساهمت أيضا بعض الأعمال المسرحية المنشورة في كل دول القارة تقريبا وإقامة المهرجانات الدولية في زيادة خطورة هذه الظاهرة فظهرت تأثيرات، منها الخاصة بالمسرح الأمريكي لـ"آرثر ميلر" و"تنيسى ويليامز" في الخمسينيات و"إدوار ألبى" في الستينيات، والمسرح الفرنسي لـ"يونسكو" و"بيكيت"،

والإنجليزي لـ"جون اسبورن" و"هارولد بينتر" ومن المسرح الألماني "بريخت" و"دورينمات" إضافة إلى دول أوربية أخرى. أما من إسبانيا فكان التأثير الوحيد الملموس والمحدد بأصالة، خاصة في الأربعينيات والخمسينيات لـ"جارثيا لوركا" الذي انتشر في جميع أنحاء القارة تقريبا عن طريق مقدم الممثلتين الإسبانيتين "مارجريتا شيرجو" و"خوسفينا دياث" إلى بعض الدول الإسبانوأمريكية لعرض نماذج لمسرحيات إسبانية.

إن أهم سمات المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر هي شجاعته غير العادية في طرحه للمواضيع التي تتضمن ازدراءً للقوالب المفروضة واللغة "المقبولة" من جانب المجتمع البرجوازي. وإذا ما استثنينا تلك الدول التي بها رقابة مشددة نتيجة سيطرة الحكم المطلق، فإن المسرح قد اهتم بالواقع القومي بصراحة وبلا محاذير وبلغة مباشرة ذات أصول شعبية مستخدما الكلمات البذيئة، إذا اقتضت الضرورة، من أجل إحداث هزة لدى المشاهد والتوفيق بينه وبين الشخصيات والمواقف المسرحية.

من القضايا القومية الخاصة بالقارة الأمريكية وتم تناولها مسرحيا عن طريق شخصيات قومية نذكر مسرحية تمثل مولد أول عمل مسرحي للمسرح الأكوادوري مكتوب ومقدم بلغة ونبرة أبطاله الحقيقيين وهي مسرحية من فصل واحد بعنوان "قصة دون ماتيو" للمؤلف الأكوادوري "سيمون كورال" وهي تسجيل لقصة حقيقية تدور حول طرد بعض الفلاحين من ديارهم عن طريق مجموعة من المرتزقة المستأجرين من قبل اثنين من ملاك الأراضي المجاورة والتي قامت بإطلاق الرصاص على هذه الأسر وطردها من أراضيها من أجل استغلالها باعتبارها مرعى لماشيتهما. وراحت هذه المسرحية تجوب البلاد لإيقاظ الوعي ولتبين أن التكاتف هو السبيل الوحيد الممكن، أمام الفلاحين، لدعم قواهم أمام الظلم الاجتماعي.

وننتقل إلى العمل الثاني المختار في كتاب "أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر" والذي ينقلنا إلى الباراجواي والمؤلفة "خوسفينا بلا" ومسرحية "قصة رقم" التي تدور حول مسألة "تشيئ" الإنسان في المجتمع الحالي الذي يحوله إلى رقم أو مستند أو بطاقة هوية أو يستعاض عنه بجواز سفر عندما يتعلق الأمر بعبور حدود، حيث إن اختفاء هذا الرقم يعني الحكم عليه بفقدان حقوقه الأساسية وإغراقه في بحر من الأحابيل البيروقراطية. والمسرحية تعبير صارخ عن الواقعية المشوبة بخليط متوازن من الشعرية والرقة. وبالتوازي معها نجد أيضا المؤلفة "ماروخا بيلالتا" (١٩٣٢) التي تدين في مسرحيتها الحرب وكل ما يحد من حرية الإنسان ومحاولة تشيئته عبر الميكنة ففي مسرحيتها "رقم ٩" (١٩٦٧) تطرح مشكلة الحرية والخضوع والعاطفة والتخلي لدى الإنسان المعاصر. وتطلق صرخة في النهاية من أجل ضرورة إنقاذ الأطفال من تلك اللعبة التي يمارسها الكبار.

وتنتقد ماروخا بشدة الأنانية في الإنسان وخاصة في بعض الطبقات الاجتماعية التي لا تشعر ولا تتأثر بعذابات الآخرين. ونجد أن مسرحها يعبر عن حب عظيم للإنسان وقيمه الأساسية. ويتجلى حبها للإنسان المحبط بسبب النظم الظالمة والمستبدة في مسرحيتها "بلد سعيد" (١٩٦٤) كما تجسد فيها حبها للإنسان الذي يتطلع إلى أفضل ما عنده، ولو على حساب تضحيات كبيرة وفي النهاية تدعو إلى نبذ الخلافات وتقريب المسافات بين الإنسان وأخيه الإنسان.

وفي بويرتوريكو ارتبطت الواقعية بالعادات وبشدة المعاصرة بالنسبة لمضمونها النقدي وتمثلها مسرحية "مرحبا دون جويبتو" للكاتب "مانويل ميندينث بايستير" الذي اتخذ من الشخصية الرئيسة فيها وهو "الخيبارو رمزا أصيلا لكل ما هو قومي والمدافع عن تراثه والمتمرد على الأشكال الجديدة في اللغة والعادات، التي فرضتها الثقافة الوافدة من الولايات المتحدة الأمريكية.

أما المسرح الغنائي فلم يُستغل بشكل ملحوظ في أمريكا الإسبانية. نذكر مثالا له مسرحية "روضة الزهور" الغنائية للكاتبة التشيلية "إيسيدورا أجيريه" وموسيقى "فرانثيسكو فلوريس ديل كامبو" التي استلهم موضوعها من حدث واقعي هو مشروع قيام البلدية بإزالة سوق للزهور بوسط المدينة ونقله إلى ضاحية من ضواحي سانتياجو وهو مشروع كان له في ثلاثينيات القرن الماضي صدى كبير على مستوى الرأى العام.

كان للمسرح الملحمي نصيبه من الإنتاج في المسرح الإسبانوأمريكي وخاصة في بيرو، وخير تعبير عنه مسرحية "كوياكوتشا" للمؤلف"أنريكي سولارى سواينيه" ويتلخص موضوعها في عملية شق طريق يربط بين الغابة والبحر يمر عبر سلسلة من الجبال. ونلتقي فيها بشخصية "انتشيكوبار" المهندس الذي يتولى مسئولية تشييد ذلك الطريق ويمتلك الإرادة القوية لخدمة العمل وللتقدم والقوة الإنسانية، التي لا تقهر أمام قوى الطبيعة، التي لا تقهر أيضا.

أما مسرح الطفل فلم يبتعد عن المستويات الشعرية والجمالية والفنية العالية في الوقت الذي كان فيه مسرحا تعليميا مطعما بالحكمة، حيث تأتى فيه الموعظة أو الدرس المستفاد ضمن الحبكة المسرحية وليس في النص على لسان الممثلين. ومن كتاب مسرح الطفل للبرازيلية "ماريا كلارا ماتشادو" التي نجد في أعمالها روحا شعرية وظرفا وإيقاعا وثراء تصويريا يسير جنبا إلى جنب مع مرتبة هذه العناصر في عقلية الطفل. لهذا فإن مسرح الطفل، حسب رأى المؤلفة: "لا يجب أن يكون هامشا للفن يُقدم للأطفال، لأنهم لا يفهمون ولا يطالبون بشيء محدد..." بل إنه إبداع فني له أهميته الكبيرة، التي تعادل أو تفوق تلك الخاصة بمسرح الكبار لأن الميول التي يمكن تشجيعها لدى المشاهدين الصغار هي ميول مشاهدي المستقبل، وهي تمثل بالتالي مستقبل المسرح. وتتنوع المضامين المسرحية للمؤلفة "ماريا كلارا ماتشادو" بصورة كبيرة. فقد أدخلت على تناولها لموضوعات تراثية عناصر أصيلة للغاية حولتها إلى مواضيع جديدة تماما. وهي تصل بحق في مسرحيتها"الشبح بلوفت" إلى أقصى درجات إبداعها ونجد الشخصيات الرئيسة فيها عبارة عن أشباح تخاف إلى حد ما من البشر ولكن هذا لا يمنعها من المزاح معهم. هذا في الوقت الذي نجد فيه أن هذه الأشباح هي أكثر الشخصيات إنسانية وشعورا بعمق روح التضامن والود.

أما مسرح العرائس الذي كان له نشاط اجتماعي فعال في جميع أنحاء إسبانوأمريكا، فقد ازدهر في أعمال كتاب من الأرجنتين وبرز في "بيرو" عبر "فيليبه ريباس ميندو" الذي شارك بإنتاجه الغزير في الحملات المهمة لمحو الأمية وإيقاظ الوعي في بيرو ودول أخرى.

وكما ذكرنا فإن جميع الدول الإسبانوأمريكية تميل بشكل واضح إلى المسرح الكلاسيكي الإسباني. فأعمال مثل "فوينتيه أوبيخونا" للكاتب المسرحي الإسباني "لوبيه ديه بيجا" و"العالم مسرح كبير" و"عمدة سلمية" لـ"كالديرون ديه لاباركا" وغيرها، كلها أعمال لها

مكانتها على المستوى النقدي والجماهيري وحققت نجاحات كبيرة خاصة عندما تم عرضها خلال المواسم الصيفية في الهواء الطلق وفي إطار جميل. كما يحافظ العديد من المخرجين الإسبانوأمريكيين على هذا التقليد الفني الذي بلغ في إسبانيا ومستعمراتها في أمريكا مستويات عالية خلال القرنين السادس والسابع عشر.

ومن الأعمال الخاصة بالمسرح الشعري نذكر المسرحيات التي كانت تُعرض في القرنين المذكورين تحت اسم "مهازل قصيرة" والتي تعتمد في المقام الأول على الهزل والإضحاك، وقد أدى هذا النوع من المسرحيات إلى إحداث تلاق بين الخط المثقف والشعبي عن طريق تضمينها الشعر الرومانسي والأغاني والموسيقى والرقص. و"مهازل قصيرة" عمل موحد مشتق من النصوص القديمة لهذا النوع المسرحي والمنفذة في شكل مسرحي حديث. أما مبدعة هذا النوع من التأليف فهي الأرجنتينية "آنا ماريا بلجرين" مع موسيقى مواطنها "أوراثيو باجيوني" التي اعتمد فيها على النصوص الأصلية والنقية لموسيقى التراث الإسباني مع إضفاء شيء من خفة الظل والمذاق الفني على الأوبريتات الإسبانية المعروفة باسم "ثرثويلا".

أما المسرح النفسي فيمثله بأصالة ثلاثة مؤلفين شيليين هم:" لويس ألبرتو أيريمانس" الذي يعالج في مسرحيته "ذباب فوق مرمر" بشكل مأساوي، علاقة معقدة بين أم وابنها، والمؤلفة "جابريلا روبكيه"المحللة الدقيقة لدواعي آليات السلوك الإنساني فنجدها في مسرحية "ألعاب صامتة" تقدم لنا دراما شديدة التوتر بطلاتها ثلاث أخوات تربطهن أحاسيس متلاقية من البغض والحاجة إلى رفيق؛ والمؤلف "اليخاندرو سيبيه كينج" وهو مبدع معروف بتناوله للتيمات الشعبية والذي يقوم في مسرحيته "أخي كريستيان" بتحليل شديد العمق لمشكلة صعبة تدور حول تبعية أخ لأخيه.

ومن المضامين المهمة للمسرح الإسبانوأمريكي نذكر موضوعين شديدي الارتباط فيما بينهما ويعتبران انعكاسا للتخلف الصناعي في القارة، هما: الهجرة والاغتراب.

الأول يعرضه بكفاءة مسرحية كبيرة للمؤلف ذي الإنتاج الغزير الذي يعكس من خلاله بحثه المستمر عن القيمة الحقيقية للإنسان، الأرجنتيني "خوان بيريث كارمونا" في "ثورة الماثيتاس"والماثيتاس"في البيئة الشعبية هم الذين يغتربون عن بلادهم معتقدين استطاعتهم العيش بصورة أفضل في أرض أخرى غير تلك التي ولدوا عليها. ولكن: لماذا يذهبون؟ ولماذا يعتقدون ذلك؟ الإجابة على هذه الأسئلة تحاول أن تقدمها الشخصية الرئيسة في المسرحية وهي "الماثيتا" الذي يقول لأبيه: "افهم جيدا يا عجوز، لن أذهب للعمل في الخارج لمجرد نزوة، فلا فرص للحياة هنا ولا أمان. نعيش بلا آفاق ونكرس جل طاقتنا للكراهية. إن هناك بلادا قد سارت قدما بنصف ما تملك من ثروات وتنعم اليوم بالرخاء. ولماذا هنا لا؟ إن ذلك ما يدفعني إلى اتخاذ هذا القرار وهو الشعور نفسه للآلاف من الحرفيين الأرجنتينيين الذين يتركون البلاد كل يوم".

أما موضوع الاغتراب، فقد تناوله بعمق وتفوق الكاتب الهندوري "أندريس موريس" في مسرحيته "مهنة رجال" التي تدور حول ظاهرة الاغتراب التي ظهرت لدى الشباب الأكثر تفوقا والمنتمي للدول المتخلفة بسبب طول إقامتهم بمنح دراسية في أوروبا أو الولايات المتحدة الأمريكية، إنها أزمة التصادم بين عالمية التكوين الثقافي والفني، والتقني بالذات، الذي

يحصلون عليه في تلك البلاد، وواقع محلي وهو أن تلك المعارف التي تلقوها في الخارج يصعب تطبيقها في بلادهم.

أما مسرح القسوة فقد بلغ أوجه في مسرحية الفنزويلي "بول ويليامز" "المقص" وبطلاها رجل وامرأة يحاول كل منهما تحطيم الآخر: هو عن طريق إخضاعها لعقاب يومي بالنار، وهي بقيامها بتمزيق وإتلاف رموز من ورق تمثله. وفى مسرحية "في ذمة الله" يقدم المؤلف الأكوادوري "خوسيه مارتينيث كيرولو" بحس نقدي واجتماعي حاد وقسوة ساخرة، قصة رجل وامرأة يقومان، من داخل تابوتيهما، بتأمل المراسم الجنائزية المهيبة المقامة لهما، بينما يحاولان – بلا أمل – إحياء المشاعر التي كانت تميز حياتهما الزوجية وهما على قيد الحياة من سخرية واحتقار متبادل وخداع.

كان للعنف "الرسمي" الذي تمارسه السلطات الحاكمة والعنف"المضاد" من جانب من ليس لديهم وسيلة أخرى لمواجهة الأول، حظ وافر في طرح المؤلفين المسرحيين في كولومبيا. وقد بلغ هذا المسرح تطورا كبيرا في أعمال مؤلفين مثل "جوستابو اندريديه ريبيرا" ومسرحيته "رمنيجتون ٢٢" التي تعكس أقصى درجات العنف التي تعرّض لها قطاع كبير من أفراد الشعب الكولومبي نتيجة اختلاف وجهات النظر الحزبية "، وفيها نجد أبا واقفا أمام تابوتي ولديه وهو يقول للأم: "لقد بدأ كل شيء مع هذه الآلة الكاتبة، إنها من طراز رمينجتون ٢٢. كانا يكتبان عليها وبكل إتقان بالطبع. إن الكتابة ليست أمرا سيئا ولكن، ماذا كان يكتب ولدانا؟ أكاذيب زرقاء وأكاذيب حمراء للصحف الملونة بالعاصمة، أكاذيب كانوا يضخمونها هناك. كنت أعلم أن شيئا خطيرا قد بدأ عندما قال "جوستابو" إنه سيكتب للصحيفة الزرقاء، ورد "خورخيه" بأنه أحمر وبأنه سيكتب للصحيفة الحمراء. لقد أدركت في تلك اللحظة أن شيئا قد بدأ وأنه ينذر بنهاية وخيمة. إن العنف يبدأ عندما ينقسم الأخوة على أنفسهم... ويصبح من المستحيل التوقف عندما تحل الآلة الكاتبة – هذه الرومينجتون ٢٢– محل البندقية... التي ربما تكون أيضا من طراز رمينجتون ٢٢".

أما مسرحية "ثلاث حكايات لدرء الخوف" فنجد فيها تصميم جدّ على البقاء في أرضه ومواجهة قطاع الطرق الذين أشاعوا الخوف بين الفلاحين مما دفعهم إلى مغادرة أراضيهم. ويبقى الجد والحفيد وحيدين ولكي يبعد الخوف عن الصغير يحكى له ثلاث قصص تلخص سلسلة طويلة من العذاب والسخرة والتهديدات والتي على الرغم منها لم يرحل الجد الذي يرفض الاستسلام للخوف الذي لولاه لما كان هناك سبب ل"...البحث عن مخبأ آخر في الليل أو الفرار النهائي إلى المدينة، كأننا لسنا نحن أصحاب الأرض والوحيدين الذين لهم الحق في السير فيها مرفوعي الرأس، تحت الشمس نهارا وتحت القمر ليلا" حسب قول الجد لحفيده.

أما فيما يختص بالتيمات التي تتناول فترة ما قبل الاكتشاف الأمريكي فيشير الكتاب إلى المؤلف البيروانى"كارلوس دانييل بالكارثيل" في الدراما التاريخية "توباك آمارو" والبيروانى أيضا "برناردو روكارى" في التراجيديا، ذات الفصل الواحد "موت أتاهوالبا" وغيرهما. وكمثال رائع لمضامين تناولت التزاوج الثقافي الهندي – الأوروبي فإن الجديرة بالذكر مسرحية "سولونا" للمؤلف الجواتيمالي "ميجيل أنخيل استورياس" وهي كوميديا

عجيبة تعكس الصراع الدائم بين نمطين من الحياة، مازالا متعايشين هما: النظام البرجوازي ذو الأساس الأوروبي والمضامين المسيحية والأشكال الخفية، المعبرة عن اللاوعي الشعبي، عن الرموز التي تحكم وجوده بعيد الغور. ويلاحظ على مدى تطور أحداث المسرحية هذا الكفاح العنيد والمتولد في الظلمات اللامعقولة لشخصياتها. ويظهر بوضوح اعتقاد أهل البلاد الأصليين في وجود الأرواح، عندما تسيطر إحداها وهي "شاماسولونا" — نصفها شمس ونصفها قمر — على إحدى هذه الشخصيات جاذبة المشاهد عبر سبل سحرية لم يتم اجتيازها بالمرة.

أما المواضيع الخاصة بالرموز العالمية فلن نجد مثالا أفضل من الدومينيكي "إيفان جارثيا جيررا" في مسرحيته "دون كيشوت كل العالم" التي يلقى فيها البطل "الونسو كيثادا" حتفه أثناء بحثه عن الثوار، لمحاولة إقناعهم بالتوصل إلى حل سلمي لخلافاتهم، وكان قبل عملية بحثه هذه قد ذكر لزميله سبب سعيه بقوله: "خرجت من بيتي بحثا عن خلاص للإنسان ولن أعود من هناك حتى يتم ذلك. لن أستطيع البقاء حبيس بيتي وأنا أعرف أن هناك أخطاء ترتكب على مقربة مني. إن العالم يا عزيزي "سانتشيث" يحتاج إلى رجال مثلي ومثلك، رجال قادرين على الدعوة إلى الحقيقة في كل مكان، ينتقمون للمظالم ويحملون السعادة إلى حيث تُفتقر".

إن كتاب "أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر" يقدم سجلا حيًّا للعديد من الأسماء، لمؤلفين مسرحيين وأعمال مسرحية حققت نجاحات على المستوى الجماهيري والفني، وهى نماذج تفي بالغرض منها بالنسبة إلى القارئ، ليس فقط من حيث التعرف على الأساليب والمضامين الثرية للمسرح الإسبانوامريكي المعاصر، بل بوصفها شاهدا على واقع وإشكالية لهما سمات متفردة في كل قطر على حدة بيد أنهما على مستوى القارة العام، يطرحان على المشاهد عناصر مشتركة اضطلع المسرح إدانتها في جميع أقطارها.

وهكذا يتحقق توحد المشاهدين نحو الوعي بمشاكلهم والسعي الإيجابي لحلها. وهذا الوعي ليس وعيا سلبيا وعقيما بحكم آليته وإنما وعيٌ "ناقد" يجعل المواطن المشاهد يحدد ويدرك مشاكله والمظالم المرتكبة في حقه وكيف يمكن فضحها وشجبها، مرتكزا على خصوصيته وواقعه الإسبانوأمريكي.

الهوامش:

(*) صدر الأصل الإسباني عن دار نشر LITHO ARTE سرقسطة ١٩٧٥. ونقلته إلى العربية نادية جمال الدين محمد، وصدر عن المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة (٩٢)، القاهرة ١٩٩٩.

المسرح المصري

في القرن التاسع عشر

(١٧٩٩-١٨٨٢)

تأليف: فيليب سادجروف/ عرض: مجدي يوسف/ ت: محمد هشام

يعد هذا الكتاب(*) ذا قيمة معرفية كبيرة، إذ يعتمد على كمية غزيرة من المعلومات التي لم يسبق نشر معظمها بشأن عدد من العروض المسرحية باللغات الأوروبية التي ترجمت وعربت في مصر خلال القرن التاسع عشر. وقد نجح المؤلف في تفسير الضرورات الاجتماعية التي أدت إلى بزوغ الحاجة إلى مثل هذه الظاهرة الثقافية، وهي التي تكمن في الرغبة في الترفيه عن الجنود الفرنسيين خلال احتلال بلادهم لمصر (١٧٩٨ - ١٨٠١)، أو عن الأوروبيين الذين كانوا يقيمون آنذاك في المدن المصرية الكبرى سواء لأغراض التجارة أو للعمل في خدمة والي البلاد. في هذا الإطار يفي المؤلف بما وعد به من استكمال المسح المسرحي الذي كان قد بدأه أسلافه في هذا المجال، وعلى نحو الخصوص محمد يوسف نجم وأسعد داغر.

وقد تميز الكاتب بدرجة عالية من التدقيق والتمحيص، فجاءت الإحصائيات التي أوردها عن الجاليات الأوروبية المقيمة آنذاك في المدن المصرية على قدر كبير من النفع، كما كان كذلك ما قدمه من بيانات عن الدخول والنفقات الخاصة بالأعمال المسرحية، وما قدم لها من دعم مالي كان يأتيها في الأساس من والي مصر لتقديم العروض المسرحية باللغات الأوروبية في المقام الأول، ثم بدرجة أقل لترجمة تلك الأعمال إلى العربية وتمصيرها. وتستقي هذه العروض المسرحية أهميتها من حرص الطبقات المترفة في المجتمع المصري آنذاك، ومعظمها من أفراد الأسرة الحاكمة، على محاكاة عادات الترفيه لدى الطبقات الأرستقراطية الأوروبية. فاللغة الإيطالية كانت آنذاك هي اللغة الغالبة على العروض المقدمة على خشبة المسرح، لاسيما المسرح الغنائي متمثلا في الأوبرا والأوبريت، بينما كانت الفرنسية هي لغة العروض غير الغنائية.

ومع ذلك كله، فإن تصور "سادجروف" بأنه يضع "بدايات المسرح العربي في سياقها" (ص ١) من خلال استعراض تاريخ المسرح الأوروبي في مصر خلال القرن التاسع عشر، لا يصمد بالمرة أمام التمحيص الدقيق. فمما يدعو للأسف أن منهجه في التناول يقوم على إعادة إنتاج التوجه المتحيز للمركزية الأوروبية لدى أسلافه: نجم، وداغر، و"لانداو". ونظرا للتحيز غير العلمي لهذا النهج فإن الجهد الذي بذله "سادجروف" لتقديم كل هذا الكم من المعلومات

والبيانات في كتابه يتحول إلى مجرد أخبار مجتزأة تفتقر إلى الترابط ناهيك عن العرض المتوازن.

فبالرغم من أن "سادجروف" يخصص ٦١ صفحة من كتابه للمسرح الأوروبي في مصر، فإن نصيب المسرح العربي التراثي (الشعبي) لا يتجاوز ١٦ صفحة فقط. ولا يعود ذلك إلى مجرد الطموح الأكاديمي للمؤلف في سد الفجوات التي خلفها أسلافه الذين أرخوا للعروض المسرحية في القرن التاسع عشر، بل يرجع بالمثل إلى المدخل المعياري الذي ساروا على دربه، وهو الذي ينظر إلى الفنون الشعبية العربية وما اتصل بها من أعمال تمثيلية ترويحية باعتبارها "فاقدة النضج" حالما قُورنت بأشكال المسرح البرجوازي الأوروبي.

اعتمد "سادجروف" في كتابه على وثائق حصل عليها من دار الوثائق القومية بالقاهرة و"دار السجلات العامة" في لندن. وإذا كانت الأعمال التراثية والشعبية، لاسيما الأعمال التي تعود إلى قرون سابقة، نادراً ما تُحفظ أو تُدون، فإن هذا لا ينفي وجودها، ومن ثم، فإن إغفالها في هذا الكتاب يشير إلى تفضيل السير التاريخية المستقاة من الأعمال المسجلة (والمدونة). وبالرغم من أن "سادجروف" يقر بوجود الأشكال الشعبية العربية، فإنه لا يتطرق إلى تفسير مغزاها أو إلى وصفها بالتفصيل. فعلى سبيل المثال، لم يكلف "سادجروف" نفسه عناء التساؤل عن السبب الذي جعل "المغني المصري سلامة حجازي (بعد أن أقنعه القرداحي بالانضمام إلى جوقته المسرحية العربية) يخلب ألباب العامة فيقبلون على مسرحه، ويترنح الصحفيون العرب طرباً لألحانه المرتجلة" (ص ٩)، بينما كان الجمهور في العروض الأوروبية، وخاصة في المسرح الإيطالي بالإسكندرية، يئنّ تحت "تعليمات الشرطة" ورقابتها (ص ١٦٩). وتوضح هذه المقارنة أن سلامة حجازي، الذي كان غناؤه يعتمد على ثقافة شعبية يُزعم أنها "تفتقر إلى النضج"، وبالرغم من كل ما شاب غناءه من اتجاه تلفيقي، فإنه أنقذ جوقة القرداحي من الانهيار بعد أن كانت قد قامت على "محاكاة" المسرح الإيطالي. وقد كانت العروض المسرحية الأوروبية، أو العربية ذات الطابع الأوروبي، تمثل مشكلة بالنسبة لعامة المصريين الذين كانوا لا يترددون عن التدخل في العروض المسرحية والتعليق عليها من الصالة. ولعل هذا هو ما حدا بالكاتب المسرحي يعقوب صنوع، الذي نعته الخديوي إسماعيل يوماً بأنه "موليير مصر"، إلى إدراج ردود فعل الجمهور في صلب المسرحيات العربية "الحديثة". فلفترة قصيرة، امتدت من ١٨٧٠ إلى ١٨٧٢، قدم صنوع فناً مسرحياً مميزاً ومرتجلاً مستمداً من التراث الشعبي المصري الذي كان مألوفاً بشكل خاص لدى رواد المسرح المصريين.

وقد أثبتت عملية تطوير المسرح في مصر من داخل نسيج الثقافة المصرية أنها أكثر نجاحاً وإبداعاً من تلك التي تقوم على إقحام مرجعيات ثقافية أخرى عليه. فهذا "التداخل الثقافي الاجتماعي" يبين هنا الجانب السلبي المترتب على عملية الاتصال بين الثقافات، في حين أن الوقوف العقلاني الدقيق على أوجه التباين الثقافية الاجتماعية، ليس فقط بين مختلف الأمصار، وإنما داخل البلد الواحد في الكثير من الأحيان، يُعدّ شرطاً ضرورياً كي تستحيل هذه العملية إلى تفاعل ثقافي إيجابي ومثمر. فالعروض المسرحية الأوروبية التي قُدمت في مصر خلال القرن التاسع عشر، سواء كانت بالإيطالية أو الفرنسية أو الإنجليزية، أو حتى في صورتها المعرَّبة، قد أخفقت بشكل عام في تحقيق تحوُّل ملموس في الذائقة المسرحية المصرية في تلك الفترة.

من هنا يمكننا أن نخلص إلى القول بأنه كان من الأفضل لـ"سادجروف" أن يجعل عنوانا لكتابه: "**المسرح الأوروبي في مصر خلال القرن التاسع عشر**".

تعقيب صاحب هذه المراجعة النقدية:

عندما بعثت إليّ رئاسة تحرير دورية "الأبحاث الدولية للمسرح" نسخة من كتاب "سادجروف" لأكتب لها تعليقي عليه كنت في ذلك الوقت أستاذا للأدب المسرحي في دبلوم الدراسات العليا بجامعة القاهرة، لذلك فقد مهرت مراجعتي بهذه الصفة. وعندما نشرت هذه المراجعة أثارت الكثير من الاستشارة والاهتمام في دوائر المسرح الغربي، لاسيما لدى أساتذته في معهد "صامويل بيكيت" بجامعة دبلن الشهيرة بـ"ترينتي كوليدج دبلن". فقد بدلت الصورة السائدة هناك بأن المسرح المصري المعاصر لا يعدو أن يكون امتدادا تاريخيا للمسرح الحديث في أوربا، وهي الفكرة السائدة للأسف أيضا لدى أكثر أساتذة المسرح في جامعاتنا المصرية الذين تلقوا درجاتهم العليا في المسرح في الجامعات الغربية!

وقد اطلع الدكتور محمد يوسف نجم على هذه المراجعة النقدية في أصلها المنشور بالإنجليزية فهزته بشدة. بل إنه راح يكيل الثناء لصاحبها بما أخجل تواضعي. ومع ذلك فقد علق على الجزء الأول من مراجعتي لكتاب "سادجروف" بأن الوثائق التي استطاع هذا الأخير أن يحصل عليها من "دار الوثائق القومية" لم تكن متاحة في الخمسينيات عندما أرخ محمد يوسف نجم للمسرح العربي في كتبه المعروفة والتي اعتبرت مؤسسة في هذا المجال.

وقد فوجئت مؤخرا بأن "دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة" AUC· Press قدمت في كتيب تعريفي بإصداراتها كتاب "سادجروف" هذا على أنه واحد منها، والغالب أنها ابتاعت حقوق نشره من "إيثاكا بريس" بالمملكة المتحدة، وفي معرض تقديمها، أو بالأحرى دعايتها للكتاب اجتزأت جملة من الشطر الأول من نص مراجعتي هذه، وهو الذي كنت أثني فيه على الدقة الفقه لغوية للمؤلف، بينما أغفلت تماما نقدي الأساسي لمنهج المؤلف في النصف الثاني من مراجعتي لكتابه، ثم زادت على ذلك بأن نسبت هذا النص المجتزأ من مراجعتي إلى ناشره البريطاني "دار نشر جامعة أكسفورد" دون أن تشير إلى صاحب هذا النص المجتزأ! وأترك للقارئ الكريم تقييم هذا السلوك الصادر عن دار نشر يفترض فيها أنها "أكاديمية"!!

(م. ى.)

الهوامش:

(*) المسرح المصري في القرن التاسع عشر (١٧٩٩ – ١٨٨٢)، تأليف: فيليب سادجروف، بركشاير: إيثاكا برس، ١٩٩٦.

The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century, 1799—1882. By P. C. Sadgrove. Berkshire: Ithaca Press, 1996. Pp. ix + 214. □ 35

ونشرت هذه المراجعة النقدية في عام ١٩٩٩ في دورية "الأبحاث الدولية للمسرح"، لسان حال "الرابطة الدولية لأبحاث المسرح"، والصادرة عن دار نشر جامعة أكسفورد:

Theatre Research International, Vol. 24, No. 2, Summer 1999 (Oxford University Press), pp. 215-216

وقد تُرجم الكتاب – مؤخرًا – إلى اللغة العربية، وصدر بالعنوان التالي:

المسرح المصري في القرن التاسع عشر [١٧٩٩ – ١٨٨٢]، تأليف: فيليب سادجروف، ترجمة: د. أمين العيوطي، تقديم وتعليق: د. سيد علي إسماعيل، سلسلة دراسات في المسرح المصري (٩)، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة، القاهرة ٢٠٠٧؛ (في ٣١١ صفحة من القطع الكبير).

بستان المسرح

تأليف: فريدة النقاش / عرض: إخلاص عطا الله

نظرة عامة

"يسجل هذا الكتاب في بعض فصوله لمرحلة ازدهار المسرح المصري في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي حين برز بعض أهم كتاب المسرح وعروضه ومخرجيه وفنانيه من عدة أجيال ومدارس، وذلك قبل أن تجتاحه الموجة الاستهلاكية التجارية مع سياسة الانفتاح الاقتصادي التي دفعت بالمسرح التجاري الخاص إلى المقدمة بعد أن سادت روح عملية نفعية هشة مع هيمنة السوق وتحول غالبية عروضه إلى التسلية دون فكر، والفرجة دون تأمل، وكان أن انزوت عروض المسرح الحقيقية لتلوذ بالقاعات الصغيرة حيث الجمهور محدود وليالي العرض قليلة والتجهيزات فقيرة والمتابعة الفنية شبه معدومة. تحول المسرح باختصار إلى حالة نخبوية على العكس من بداياته الجماهيرية في القرن التاسع عشر، وعانى المسرحيون كتابًا وفنانين وفنيين من عزلة خانقة، وانتقلت الغالبية العظمى منهم إلى العمل في التليفزيون وهاجر بعضهم، وصمت البعض الآخر واختطف الموت آخرين بصورة تراجيدية في ذروة عطائهم، وكانوا جميعا قد تركوا لنا ثروة من النصوص جرى إهمالها، وعلينا الآن أن نزيح عنها التراب وسوف يدهشنا أن ما نملكه يضاهي - إن لم يتفوق - على الكثير مما تمتلكه بلدان أكبر والتجربة المسرحية فيها أعرق".

هكذا قدمت الكاتبة والناقدة فريدة النقاش لكتابها "بستان المسرح"(*) الذي يعالج مجموعة من القضايا التي وجدت تجسيدًا متنوعًا على الخشبة، ويهدف كذلك إلى تذكر من صنعوا مرحلة الازدهار ولم يجنوا إلا القليل، ووصل ما انقطع؛ فالمسرح المصري يستعيد عافيته في السنوات الأخيرة بعد أن انقشعت غمامات كثيرة، وانحسرت الروح التجارية فيه، ويقوم بهذه الاستعادة جيل جديد من المسرحيين لهم رؤاهم الطازجة، ويكافحون للوصول إلى جمهور أنهكه المسرح التجاري فصدأت روحه ويعرف هذا الجيل الجديد القليل عن تراثه الفني المعاصر.. وسوف تُحدث المعرفة الجادة أثرًا عميقًا لاشك فيه.

انتقت الكاتبة - إضافة إلى ذلك - عددًا من التجارب المسرحية العالمية التي قصدت منها إضاءة وظيفة المسرح وجمالياته من زوايا جديدة علينا، حيث تنوُّع الرؤى والمنطلقات والأفكار والأشكال التي تفتحت جميعًا في ظل حريات عامة، نكافح نحن من أجلها. وقد أتاح مهرجان المسرح التجريبي الفرصة لكل من المسرحيين والجمهور أن يتعرفوا على بعض التجارب العالمية وإن بقي هذا المهرجان أيضًا نخبويًا، كما تذكر الكاتبة.

إن فن المسرح هو لقاء حي وحر وساحة للتفاعل بين الجمهور والفنانين والكتاب وإنتاج الأفكار والرؤى والمشاعر وتبادلها، حيث تجرى عملية خفية لاستعادة الروح الإنسانية الحية من قبضة السوق والمنفعة العارية ولو إلى حين، حيث يلتقي الإنسان بالإنسان للنظر في أعمق الأعماق، لذلك سيبقى الاحتياج قائما مهما بلغ التنوع والتجديد والإبهار في فنون ووسائل الاتصال الأخرى؛ لأنه سحر الحياة الذي ستزداد الحاجة إليه كلما ازداد طغيان الآلة وتحكمها في المصائر.

بانوراما مسرحية

جاء الكتاب في ستة فصول أساسية:

الفصل الأول: قضايا مسرحية: حرية التعبير هي مفتاح المستقبل/ عن المثل والثقافة السائدة/ من أجل مسرح في كل مكان/ تجريب مسرحي عن الغربة والتواصل/ سمات شعبية في ثلاثة عروض/ نعمان عاشور - البناء العظيم.. وداعًا/ بين شهرزاد الحكيم.. وعاشور - صورتان متناقضتان للزمن/ حوار عن الملحمة.

الفصل الثاني: رؤى عالمية: تجربة مارسيل مارشال وفرقته/ بطولة الإنسان البسيط في المسرح السياسي/ المسرح الطليعي في أوروجواي/ لينين الرملي مسرحيًا/ عبد القادر علولة شهيدًا.

الفصل الثالث: عروض: ٣ عروض بين الإسراف في الهبوط وهموم الأقاليم/ ٢٨ سبتمبر.. الساعة الخامسة مساء/ الإنسان والظل/ أن ينهض الفقراء/ إدارة عموم الزير - كاريكاتور مسرحي وطموح كبير/ ميت حلاوة والرهائن.. صورتان للحرية.. صورتان للملكية/ سر الحاكم بأمر الله/ حبيتي شامينا - تنويعات على لحن قديم/ الناس اللي في التالت/ اللعب في الدماغ - حين يصبح الظلم قانونًا تضحى المقاومة جانبًا/ ابتسامة بمليون روبل/ نورا الجديدة تخرج.

الفصل الرابع: تجارب: الليل طويل في المسرح الشعبي/ مفهوم التجريب - بيرم التونسي بين شعر المسرح والمسرح الشعري/ عرضان مشاغبان - تحرير المرأة مسرحيًا/ جماعة الاجتياز: التجريب والترف/ هاملت.. ناقدًا للزمان.. ومقاومًا.

الفصل الخامس: فلسطين والبطل الفلسطيني على المسرح المصري: (ما حدث لليهودي التائه مع المسيح المنتظر/ النار والزيتون/ وطني عكا/ زهرة من دم/ شمشون ودليلة/ الغرباء لا يشربون القهوة/ باب الفتوح/ حبيتي شامينا)/ ما حدث لليهودي التائه مع المسيح المنتظر/ عرض مسرحي.. بالذخيرة الحية!!/ شعيب لن يموت.

الفصل السادس: مسرحيون مجددون: محمود دياب.. قراءة في بعض أعمال ما قبل الموت/ الغرباء لا يشربون القهوة/ محمود دياب مسرحيًا/ رسول من قرية "تميرة" للاستفهام عن الحرب والسلام/ باب الفتوح - ٧ شبان يعيدون صياغة التاريخ/ لا... هي الرد الوحيد على الإرهاب في "البطولة والموت"/ ميخائيل رومان.. مسرحه وموته/ نجيب سرور عن الوطن وعن الاغتراب في الوطن/ مسرح سعد الله ونوس/ الأيام المخمورة... انفجار الشهوات والبرتقال/ رأس المملوك جابر في مأساة لبنان/ جدل السلطة.. الحرية/ طقوس للتحرر الإنساني/ الملك هو الملك.. مسرح المساحات المفتوحة/ يا سلام سلم الحيطة بتتكلم.. بين الخلط الفكري/ والعرض المسرحي/ المحروسة ٢٠١٥ - كوميديا سعد الدين وهبة السوداء/ البيك والسائق - رسالة بريخت إلى المغلوبين/ "أزدك" الجزائري.. و"أزدك" المصري - كيف فهم الجمهور بريخت دون وسائل بريختية/ فيرا أوليشليجل.. وبريخت/ مسرحية بيع وشرا.. بين الكشف والتنبؤ/ موهبة مسرحية جديدة/ مارا - صاد - الثورة والحرية معًا.. تلك هي القضية/ الأرض لمن يزرعها والمدارس للجمع.

التجريب وحرية التعبير

"حرية التعبير" أولى القضايا التي ناقشها الكتاب.. فما العلاقة بين الحرية والتجريب؟

يغامر التجريب في أي فن من الفنون بارتياد مناطق بكر غير مأهولة، واستخدام أدوات جديدة، وبداية فإن العملية المسرحية كلها بما فيها التجريب تظل مشروطة اجتماعيًا ليتحقق ما نسميه بالتواصل، والذي سيحدث فقط حين يكون هذا التجريب استجابة - ولو غامضة ومبهمة - لحاجات روحية وجمالية حقيقية نبتت في أعماق الضمير الجمعي، والمسرح التجريبي يحرص على الإفصاح عنها، ويحرض جمهوره في الوقت نفسه ضد ما هو سائد لأنه أصبح عبئًا ثقيلاً، وبهذا المعنى فإن التجريب هو تجاوز مسبق يستشرف عملية التجاوز الواقعية، وخلق دائم لهذا التجاوز بكسره لكل تابع، وتمزيق الستر الكاذبة، والقفز على الحواجز في اتجاه التحقق النادر لحرية لا توجد في واقع الحياة، وإنما هي تولد مع كل عرض حَيّ سَبّق عملية الخروج من زمن الثبات الدائري، العادي اليومي إلى زمن القطيعة معه متشوقة لعالم جديد.

فلسطين والبطل الفلسطيني على المسرح المصري

تحت هذا العنوان أفردت الكاتبة فصلاً خاصًا لما لقضية فلسطين من مكانة مهمة جدًا في عقل ووجدان مبدعي مصر في شتى المجالات.

بدأت الكاتبة رحلتها هذه بعودتها إلى ثورة يوليو، ذلك أن المسرح المصري ذا السمات المحلية نشأ في أحضان الثورة ضد الاستعمار وتبلورت ملامحه كاملة بعد ثورة يوليو/تموز ١٩٥٢، ولم تكن فلسطين من بين اهتماماته الكثيرة، فالارتباط الحيوي بين قضايا تحرير مصر وقضية تحرير فلسطين رغم مشاركة الجيش المصري في حرب ٤٨ وغزو سيناء في حرب ٥٦ لم يتعمق في الوجدان الأدبي والمسرحي بالتالي لا في أعقاب هزيمة يونيو/حزيران ١٩٦٧، وكان المسرح المصري حتى ذلك الحين يجتهد من أجل بلورة شخصية البطل القومي من قلب

الهموم الحياتية الصغيرة وفي مواجهـة المشكلات الكبرى التي تعترض طريـق نمو الطبقة المتوسطة وهي تتصدى لقيادة الوطن.. ومع ذلك لم يكن الوعي بفلسطين وارتباطها الحيوي والمصيري بالقضايا المصرية مفاجئًا أو مفتعلاً وإنما كان نتاجا طبيعيًا لاتضاح قسمات وجه مصر العربي التقدمي من ناحية، وبروز المقاومة الفلسطينية من ناحية أخرى كقوة ذات أثر بالغ وفكر متقدم يلتقي في مضمونه التزاوج الحتمي الذي أخذ يتضح في مصر بين قضيتي التحرير الوطني والتحرير الاجتماعي أي ضرورة الحل الاشتراكي الشامل. هكذا دخلت فلسطين والبطل الفلسطيني إلى الضمير الإبداعي في المسرح المصري، وعرفت معالجات شتى في أعقاب حربي ٦٧ و ٧٣ على السواء أتيح لها جميعًا أن تقدم على خشبات المسارح في سنوات ازدهار المسرح المصري باستثناء نص واحد له أهمية بالغة هو "ما حدث لليهودي التائه مع المسيح المنتظر" للكاتب المسرحي يسرى الجندي باستثناء هذا النص، عرض المسرح المصري ست مسرحيات هي: "النار والزيتون " لألفريد فرج"، "وطني عكا" لعبد الرحمن الشرقاوي، "شمشون ودليلة" لمعين بسيسو، "زهرة من دم" لسهيل إدريس، "حبيبتي شامينا" لرشاد رشدي، "باب الفتوح" لمحمود دياب، "الغرباء لا يشربون القهوة" مسرحية من فصل واحد لمحمود دياب أيضا. بالإضافة إلى معالجة ضمنية في نص لعبد الرحمن الشرقاوي هو "النسر الأحمر"، وخلال قراءة لهذه الأعمال المسرحية وتحليلها خلصت الكاتبة إلى أنه فضلاً عن الزمن الواقعي الذي كتبت فيه هذه النصوص اختارت جميعًا زمانها الذي فيما بعد حرب ١٩٦٧، وهو ما يؤكد أن قضية فلسطين لم تتوغل في الضمير المصري إلا بعد أن احتلت إسرائيل عمليًا أراضي ثلاثة أقطار عربية بالإضافة إلى كل فلسطين.

تقول الكاتبة: جميعًا، بلا استثناء وباختلاف المواقع العسكرية والفنية لكتابها تبشر بالمقاومة، فالبطل الفلسطيني مقاوم يحمل سلاحه ولا يجد عنه بديلاً، ينخرط في النضال ويحقق انتصارات هنا وهناك، تتلاشى إلى حد بعيد ملامحه الخاصة بينما تبرز وتعلو ملامح القضية العامة التي تقود بحكم الضرورة الفنية إلى اكتشاف المسرح السياسي والتسجيلي والوثائقي والاستفادة الواسعة من أساليبها جميعًا، أما الوجه الآخر الفلسطيني وقضيته، فهو الوجه المهزوم المشرد اللاجئ الذي يقف على أبواب وكالات الغوث ويزرع الخيام في الصحراء وهو أيضا وجه لا يخلو من العمومية؛ لأنه يشير إلى شعب بأسره فإذا ما انتفى بين أفراده نماذج، خرج المقاومون والفدائيون ليقدموا النقيض والرفض المطلق لوضعية "اللاجئ" ولمواصفاته النفسية والإنسانية، وبين هذين الطرفين يتسع العالم ويضيق فتبدو قضية فلسطين تارة جزءًا لا يتجزأ من قضية الثورة العالمية ضد الإمبريالية بكاملها وتارة ثأرًا خالصًا من اليهود الذين يتحولون هم أيضًا إلى أنماط تكاد تكون ثابتة في النصوص التقليدية بصفة خاصة، وأحيانًا ما يحدث خلط عفوي بين الرؤية التاريخية لحتمية انتصار الثورة العربية الفلسطينية وبين الاستهانة البالغة بقوة الأعداء بسذاجة أحيانًا من كل الفضائل وخاصة فضيلة الشجاعة وهي سمة تحل عليها باستمرار - تلك المعالجات الأخلاقية الخالصة للقضية "زهرة من دم" أو النزعة الخطابية الشعرية التي تمجد الفلسطيني فحسب وتجعل من أخطائه أحيانًا فضائل "وطني عكا" أو محاولة إبراز طابع عنصري "لاسامي" في النضال العربي ضد الاستيطان الإسرائيلي في "حبيبتي شامينا" أو وجود السيف وحده (البندقية

وحدها) كحقيقة لا يمكن قهرها بصرف النظر عن توجهها في "الغرباء لا يشربون القهوة" أو الدعوة المباشرة للصلح مع إسرائيل في "النسر الأحمر" مع اختصار كل المراحل التي تؤدى إلى هذا الصلح كما لو أنه اختيار عربي، كان مطروحًا من زمن بعيد مما يجعل حروب العرب كلها اختيارًا للحرب بدلاً من سلام يبدو كما لو أنه كان ممكنًا طيلة الوقت.

مسرحيون مجددون

أولاً : محمود دياب ونجيب سرور وطريق الألم

عن الهم العام المشترك ومعارك محمود دياب ونجيب سرور من أجل الوطن، قدمت الكاتبة طرحها حول هذين الفنانين الكبيرين، حيث بدأت برحيل محمود دياب الذي حدث وهو في الخمسين من عمره وقد ترك عشرات المخطوطات لمسرحيات وروايات وتأملات وأشعار لم تتم، كما ترك لأصدقائه ومحبيه حسرة وألمًا خاصة؛ لأنهم عرفوا جيدًا القدر الحقيقي وعطاءه والهوية الخاصة لأعماله الروائية والمسرحية ولما حققه بالفعل في مسيرة المسرح الجديدة في مصر منذ بدأ ينشر أعماله ويفجر بها الزوابع في أوائل الستينيات... حيث كتب: "البيت القديم" و"الزوبعة" و"ليالي الحصاد" و"الهلافيت" و"رسول من قرية تميرة" و"باب الفتوح" وعددًا آخر من المسرحيات القصيرة بالإضافة إلى روايتين هما: "الظلال في الجانب الآخر"، و"أحزان مدينة" وعددًا من القصص القصيرة، وترى الكاتبة أن ذلك كان هو الموت الثاني في خلال عشر سنوات، الذي تسببت فيه بصورة مباشرة وقاسية الغزوة الصهيونية الأخيرة للوطن العربي، التي توجتها كامب ديفيد ذات مرة وعادت وتوجتها من جديد أحداث لبنان... ففي صيف ١٩٧٨ سقط الشاعر والمسرحي الكبير نجيب سرور مفعمًا كما كان دياب مفعمًا بحسرة ومرارة لا تحد ومخاوف وأحزان لا تحد بعد دخول الصهاينة إلى مصر.. ثم إلى لبنان.

في أعقاب حرب ١٩٧٣.. وبعد أقل من شهر انتابت محمود دياب حالة مروعة من التوجس إزاء محادثات الكيلو ١٠١، وكانت ثغرة الدفرسوار قد أسلمته لأحزان مدمرة. وأذكر أنه في مكالمة تليفونية طويلة معه - والكلام لفريدة النقاش - بعد أن كتب مسرحية من أهم ما كتب في المسرح العربي عقب هذه الحرب هي: "رسول من قرية تميرة" للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام"، قال: إنهم يبيعون مصر، إن روح مصر تتقلص ويريدون لمقاسها العالي الكبير أن يكون على مقاسهم.. هل تعرفت على عطش للحرية.. لماذا أتعطش لها "في تميرة" إن الحرية والحقيقية تتداخلان.. ونحن لا نعرف شيئًا.

ظل ساعة أو يزيد يتحدث وحيدًا دون أن أتدخل دون أن أشعر بحاجة إلى التدخل، كان محمود دياب كأنما يصلي.. وبات صعبًا عليَّ أن أقطع صلاته.. منذ ذلك التاريخ اضطربت روحه الشفافة اضطرابًا عميقًا. وكان نجيب سرور ذلك الشاعر والمسرحي والفنان الشامل الفذ بدوره يعاني بطريقته آلامًا شبيهة. لقد كانت الهزيمة القومية تنعكس بصورة خاصة وحميمة على حياتهما وإنتاجهما وعلاقاتهما، كانا باختصار محاصرين.. وكما هي حال الشعراء، الكبار في كل عصر، كان عنصر التنبؤ يؤرق روحه.. كأنما تكشفت لها معالم ما هو قادم وما كان الواقع ينذر به في كل يوم بعد خطوات الصلح الأولى مع الصهاينة عقب

زيارة القدس.. كان نجيب سرور يجوب القاهرة والشوارع في ساعات غريبة من الليل والنهار وكأنما يريد أن يتأكد باللمس والشم وبكل ما للشاعر من حواس وقدرات حدسية أن اليقين ليس مراوغا وأن تلك هي قاهرته التي عشقها وأن تلك هي مصر التي أحبته على طريقتها القاسية المرة أحبته حتى الموت.. ذهب نجيب سرور ذات يوم إلى يوسف إدريس حيث كان يرقد مريضا في مستشفي المعادي ووجد باقة ورد كبيرة من السيدة جيهان السادات التي كانت في أوج مجدها.. فقال له يا عم يوسف هؤلاء لا يحبونك نحن الذين نحبك.. وأخذ يلعب دورا في عرض مسرحي يرتجل فيه ويسوق أشعاره.. ويخلق حوارا خاصا مع متفرجين.. ليموت بعد شهور بداء الكبد ميتة فاجعة وليترك ثروة ضخمة من النصوص السرحية والشعرية والنقدية التي تقترب منها حركة مسرحية وشفافية حقيقية لكي تخلق بها وعبرها حياة خصبة وشاملة.

ومثل نجيب سرور، لم يتصور محمود دياب أبدا أنه يمكن أن يعيش في عصر يرفرف فيه علم صهيون على أرض مصر، وحين حدث أخذ يدخل إلى نفسه ويفتش بقوة في داخلها عن خطايا ويكيل الاتهامات لأصدقائه والمقربين منه بأنهم يتعاونون بصمتهم مع الصهاينة.. وقد انتابته حالة اكتئاب نفسي كانت تشتد حينا وتخف أحياناً، وفي الأوقات القليلة التي خفت فيها كان يكتب أشعارًا وتأملات ومخطوطات قصصية ومسرحيات، وقد أتيحت في هذه الفترة من أعماله المنشورة قصة قصيرة مهمة للغاية هي: "هندية ورجل على حصان" نشرتها جريدة الأهالي عام ١٩٧٨ في أحد أعدادها الصادرة ومسرحية طويلة هي "مقتل الزباء" أو "الأرض لا تنبت الزهور" نشرتها مجلة المسرح، وفي هذه السنوات لم تقدم في مصر أي من مسرحياته المهمة التي كان كثير من خشبات المسارح العربية يقدمها ومن بينها واحدة من أهم أعماله والتي قدمها المسرح القومي في مصر كآخر عرض لدياب وهي "باب الفتوح".

تناقش هذه المسرحية مضمون الانتصار على العدو والقوى المؤهلة حقًا لإحراز هذا الانتصار وقد استدعى إلى العصر الحديث صلاح الدين الأيوبي وزمانه، ولم يكن صلاح الدين هو البطل كما هي العادة في المسرحيات التاريخية، وإنما كان البطل من خلق الكاتب.. وهو شاب ثائر.. ثائر في لغته وثائر في ممارسته وثائر في نظرته إلى المستقبل.

لقد أثارت باب الفتوح التي عرضت عام ١٩٧٦ جدلاً طويلا في الصحف وكان هذا العام يشهد ميلاد التجربة الحزبية في مصر وبعدها كانت أحداث ٧٧ التي عرضت على أثرها الحياة الثقافية عامة خمولاً اتصل طويلا..

في عام ١٩٧٥ قدمت فرقة المسرح الغنائي التابعة للدولة عرضًا من أجمل عروضها، وكان يناقش قضية الانفتاح الاقتصادي وأسندت بطولة العرض لمغنيين شهيرين هما: محرم فؤاد وعفاف راضي.. وكتب الأشعار سيد حجاب ولحنها عبد العظيم عويضة.. وأخذ يعيد إلى الأذهان المدربة وفي صورة عصرية بالغة الحساسية عروض سيد درويش بقدرتها الفذة على حس الأوتار الحساسة في الحياة القومية والشعبية وترجمتها فنًا جميلاً صادقًا أخاذًا.. وفجأة شب حريق هائل في المسرح الذي كان يعرض "دنيا البيانولا" ويكتظ بالجماهير كل ليلة وأسدل ستار من الصمت والريبة على العرض والحادثة معًا.

اعتكف محمود دياب بعد معارك خائبة في مواجهة التردي العام.. وأخذ يكتب إعدادًا لروايات "ديستوفسكي" للسينما، وكانت قراءة ديستوفسكي تستغرقه بدرجات متفاوتة حتى قلق عليه أصدقاؤه؛ لأن هذا الاستغراق كأنه انزلاق للهاوية وبدرجة من التشفي في النفس كما بدا حينئذ.. كان استغراقًا في الشخصيات العاثرة الخطو والمسوسة والمدمرة روحيًا وعقليا.. تمامًا كما كان نجيب سرور قد التجأ إلى "أبي العلاء المعري" بعد اكتشافه ليأنس إليه، بل وينسج على منواله.

وتنتهي فريدة النقاش إلى أنه في كل من حالة نجيب سرور وحالة محمود دياب كان طريق الانهيار الذي أفضى إلى الموت المأساوي الفاجع العام الذي يبدأ من نقطة عضوية صغيرة كافية.. نقطة ارتكز عليها الوضع العام الذي يمكن وحده أن يصيب البُلداء بالجنون.. وأخذت قسوة هذا الوضع ووحشيته تفعل فعلها في الضمائر الحية والقلوب الحساسة لتحول قدراتها الخلاقة إلى طاقة تدمير ذاتي ليقول كلاهما رأيًا ويحتج بصورة مرة تمامًا كما فعل الشاعر خليل حاوي ولكن خليل حاوي اختار رصاصته المباشرة في الرأس.

ثانيًا: ميخائيل رومان.. العشق الصوفي

عندما رحل الفنان والكاتب المسرحي ميخائيل رومان فجأة قبل حرب أكتوبر بأيام قليلة، لم ينتبه إليه أحد. ولما كان المسرح المصري يشهد حالة من الانحسار الشديد، فإن ميخائيل رومان لم يلق بعد موته وحتى قبله بقليل عناية ما، وذلك طبيعي بسبب ما يثيره هذا المسرح القلق من قضايا وما يؤججه من لهيب؛ فهو واحد من المسرحيين الكبار القلائل الذين تخلقت لديهم لغة مسرحية شعرية عاصفة نبعت من طبيعة الصراع الذي كان أبطاله دائمًا أطرافًا فاعلة ومدمرة فيه. وسوف يمضي وقت طويل قبل أن تشهد خشبات المسرح في مصر عروضًا شبيهة بـ"العرضحالجي" حيث وقف حمدي غيث على المسرح بعد هزيمة ١٩٦٧ يصرخ: "كلب بن كلب كل اللي يقول ماليش دعوة".. أو قبل أن يرى محمود ياسين من جديد في دور شبيه بذلك الذي لعبه في مسرحية "القاهرة ليلة مصرع جيفارا العظيم".

كتب ميخائيل رومان عددًا كبيرًا من المسرحيات التي لم تعرف ولم تنشر وتلك التي لم توافق الرقابة عليها في حينها.. من بينها هذا النص غير المنشور "البطولة والموت" أو "حامل الأثقال" كما شاء هو أن يطلق أحد الاسمين عليه ثم يلحق الاسم بوصف "كوميديا عابسة" ويا لها من كوميديا تضم العالم الشاسع بين جناحيها لتتخذ طابعًا كونيا دون أن تنسلخ عن القضية الجوهرية الحالّة، لا في وطنه فحسب وإنما في عصره بكامله: أي اغتصاب حقوق الآخرين عنوة وقهرهم.. ثم من الطرف الآخر.. مقاومتهم.

كان ميخائيل رومان قد اختار نوعًا من الوحدة القاسية ليقيم فيها عالمًا وعميًا موحشًا وباردًا أحيانًا ومليئًا بالصخب والضجيج في أكثر من عشر مسرحيات غير منشورة أحيانًا أخرى، حين يسجل على الورق تلك الحياة والحركة التي رأى فيها، وفيها وحدها نقيضًا للموت الذي يقرعه في بيته البعيد على حدود العاصمة مكتبة تمتلئ بالغبار، غرف كثيرة مغلقة وساكنة كانت تحييها رحلاته داخل نفسه بحثًا عن يقين لم يكن يسعى إلى الوصول إليه في العالم القائم وفي الناس من حوله، رغم أن ثقته في الشر لا حدود لها. وكان إيمانه بقدرات الناس عاطفيا ودراميًا، حتى إن استجابته لأشكال الاحتجاج والرفض الرومانسي للعالم القائم كانت تتسم بالطفولة.

وتصنيف فريدة النقاش عن سنوات الهزيمة التي عاشها ميخائيل رومان: ينتظر ذلك اليوم الذي شهد موته يوم انطلاق المدافع وبدء معارك التحرير وكان يتخيله مهرجانًا شعبيًا لكل فرد فيه دور مهم، صغر أو كان جزئيًا فهو دور البطولة، وكانت هذه السنوات الست قد أضافت إلى قراراته العميقة الكثير، وفي الوقت نفسه دفعت مسرحه إلى رحلة جديدة تمامًا حتى كتب في أغسطس ١٩٦٧ ـ وكانت الدماء في سيناء ما تزال ساخنة ـ مسرحيته "العرضحالجي" التي قدمها مسرح الحكيم وأثارت نقاشًا واسعًا، وفي هذه المسرحية كانت الهموم الذاتية لمجدي بطل كل أعماله قد أخذت تتوارى قليلاً، وكانت الهموم الوجودية تخجل أمام الفيض الغامر لشعوره الوطني والقومي وبحثه المجنون من دور لدور لكل مواطن في مواجهة آثار الهزيمة وتجاوزها. والسمة الرئيسية الثانية في مسرحه حتى مرحلته الثانية مرحلة الهجوم العامة هي العنف، فهو أكثر كتّاب جيله قدرة على إلقاء أصابع ديناميت شديدة الانفجار تدوي في قلب عالم لتحرق البطل الفرد وتضيء العالم من حوله، هذا العنف الذي يطلبَ إليك قارئًا أو متفرجًا أن تبدي رأيًا، أن تتضامن مع البطل أو ترفضه وترفض طريقة أن تقف على أظافرك مشدودًا لاستيعاب هذا العالم، إنك مطالب بالحضور الكلي، ومن هنا يقوم بناء مسرحه الأساسي على المونولوج الطويل الذي يحاور فيه البطل نفسه وينفصل بعد قليل عن العالم المحيط به لتصبح أعقد قضايا العالم همًا شخصيًا خالصًا متفجرًا في داخله، ولدى رومان أيضًا: العنف ينغمس كذلك عنف رومانسي "دون كيشوتي" بطله لا يجيد المناورة، وإنما ينغمس كله في عنفه ثم يولّي هاربًا أو يقاوم بوحشيته الضربات الهمجية التي توجه إليه في مسرحية "الدخان" حتى لا يركع أبدًا ويظل إحساسه ببرديته حتى في قلب المأساة أعمق كثيرًا من المأساة ذاتها والتي تمثلت في إدمانه للأفيون، وفي مسرحيته السياسية المهمة "القاهرة ليلة مصرع جيفارا" قدم الفنان تنويعات جديدة على موضوعيه الأساسيين العنف والرؤية الاجتماعية المضطربة، فظل البطل حتى وهو يصنع الثورة أو يهم بصنعها وحيدًا وفردًا وظلت رؤيته للجماهير التي تقوم بها ومن أجلها الثورة رؤية ضبابية تغرق أحيانًا في التقديس، وتذهب أحيانًا أخرى إلى النقيض من الازدراء والاحتقار ويتحول "جيفارا" الثوري إلى مخلص ومسيح يستعذب الاستشهاد والصليب ويملأ المسرحية بالشعر، ويصبح البطل الذي مات ميتة حقيقية محاربًا مع الناس ضد نظام استغلال يدعمه الاستعمار الأمريكي يصبح شيئًا بعيد المنال أبعد من قدرات الإنسان وطاقاته إلهًا أو شبه إله مما يجعل البطولة حكرًا على المختارين والقديسين بعيدة بعد النجوم عن طموح الناس العاديين.. ظلت هناك حلقة مفقودة بين مرحلتين من مراحل الخلق الفني عند ميخائيل رومان تلك التي كان لابد أن يعبرها ليكتمل مسرحه السياسي حتى يأتي الأخير مؤقتًا بالجماهير ومتجهًا إليها اتجاها حقيقيًا.. وتلك رحلة لم يقدر لها أن تكتمل وبالحزن العميق. وسوف تظل المتعة الحقيقية من مسرحه جذوة تتقد في روح الإنسان إزاء العالم أن لا فرق هناك بين المدن والثائر المتمرد أو المقاتل، وتزداد الجذوة توهجًا ثم تخبو أمامنا لتتعمق المرارة.. إذ إن بطله لن يكتشف بعد الطريق الصحيح لمواجهة العالم ولكن يكفيه ذلك العشق الصوفي لأرض الوادي العظيم ولناسه.

الهوامش:

(*) صدر كتاب "بستان المسرح" لمؤلفته فريدة النقاش، (في ٣٤٦ صفحة من القطع الكبير)، عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة "إصدارات خاصة"، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٧.

النقد ورهان العودة إلى منابع النصوص

قراءة في كتـــاب

"الأدب في خطــر" لتودوروف

عبد الوهاب شعلان

مقدمة

ماذا بقي من منابع النصوص الأدبية في ظل طغيان الآلة المنهجية التقنية؟ هذا هو السؤال المركزي الذي راهن الناقد الفرنسي الشهير تزفيتان تودوروف T. Todorov على تفكيك إشكالياته المتشعبة، في سياق مراجعة نقدية وفكرية شاملة، وذلك في كتابه الأخير "الأدب في خطر" La littérature en péril، الصادر عن دار نشر Flammarion بباريس سنة ٢٠٠٧.

وقد أثار هذا الكتاب الصغير ضجة واسعة في الأوساط الفكرية والأكاديمية الفرنسية، بالنظر إلى جرأة أطروحاته، ونبرته النقدية الواضحة تجاه منظومة نقد وتحليل النصوص، التي هيمنت على فرنسا والغرب عموما حقبة ليست بالقصيرة، وعرفت هيمنة المقاربات الشكلانية والبنيوية والسيميائية وغيرها من مناهج الدراسة التقنية، التي راهنت على الطرح النسقي، وصف هيكل النص وبنيته الكلية، على حساب آليات التفسير والتأويل والبحث في روح النص الأدبي، وسياقاته السوسيوثقافية العامة. لقد استبد العقل التقني والإجرائي بالممارسة النقدية، ومن ثم تأسست تقاليد صارمة في الأوساط الجامعية، تنحو إلى فهم أنظمة النصوص وبنياتها الخفية وعلاقاتها، بمعزل عن روح الأدب ووظائفه المركزية، باعتباره فهما للوجود والعالم، وحوارا خصبا مع التراث الإنساني.

١- تودوروف: الخيارات المعرفية الأولى

عندما يستقرئ تودوروف رحلته المعرفية والنقدية منذ طفولته ودراسته الجامعية في بلغاريا، وصولا إلى باريس حيث احتل مكانة متميزة داخل الوسط الثقافي والنقدي الفرنسي، نشعر – لا محالة – بالقيمة المعرفية الكبرى التي تنطوي عليها هذه المراجعة الشاملة لمسيرة المؤسسة النقدية الفرنسية، ومسيرته الشخصية على حد سواء. وندرك – من ثم – أن هذه الأطروحات ليست مجرد تقليعة ناقد، تستهدف الإثارة والضجة الإعلامية والأكاديمية، بقدر

ما هي مساهمة نظرية جادة وعميقة، مؤسسة على مسار نقدي وفكري ثري، تقلب فيه تودوروف بين المناهج والتيارات والمعارف المختلفة، محققا - في كل ذلك - نزعته الخاصة، ورؤيته الفردية، ومنطلقاته في القراءة ومقاربة النصوص. تأتي هذه المراجعة العلمية لتتوج تأملا عميقا ومسؤولا، مؤسسا على مرجعية إبيستمولوجية، وتجذر في المعرفة، وإحاطة بالمنهج وأدوات الممارسة النقدية. وهي تهدف إلى تحرير الدرس النقدي من سطوة الآلة الإجرائية المستبدة، وفتحه على منابع الكتابة الأدبية وصفائها، وإعادة تمكين الأدب بوصفه تحريرا للإنسان في المقام الأول.

يحدثنا تودوروف عن بدايات اصطدامه بالكلمة، ومعايشته لكبرى النصوص الأدبية العالمية: «وأخذتْ في التهام القصص الكلاسيكية المعدة للأطفال، ألف ليلة وليلة، وحكايات كرم وأندرسن، وتوم سوير، وأوليفر تويست، والبؤساء، ذات يوم، في سن الثامنة، قرأت رواية بأكملها، لا شك كنت شديد الفخر بذلك لأنني كتبت في يومياتي الخاصة: اليوم قرأت على ركبتي جدي كتابا من ٢٢٣ صفحة، في ساعة ونصف»[1]. هكذا أسس تودوروف عالمه الأدبي على معايشة الآثار الأدبية الخالدة Chef-d'œuvre، وفتح عينيه على صفاء النصوص الكبرى في الثقافة الإنسانية، التقى عنده الشرق بالغرب، وحاور الإنسانية في إبداعاتها الفنية الخالدة.

هل أيقظت فيه شهرزاد شهوة الحكاية؟ وهل أوقعته في خيوط حكاياتها، واقتنصته في شباك قصصها كما فعلت مع شهريار؟ مهما يكن من أمر، فإن قراءة مثل هذه النصوص العظمى في سن مبكرة، لن يكون مجرد محطة في تاريخ الإنسان. فبعد رحلة طويلة مع النقد البنيوي والشكلاني ومناهج الدرس التقنية، يعود تودوروف في آخر حياته ليتحدث عن "الخطر" الذي يحيق بالأدب، جراء هذه الهيمنة المنهجية الصاعدة. يعود مرة أخرى إلى شهرزاد ليحرر الأدب من طغيان النظرية، كما حررت شهرزاد بنات جلدتها من سطوة شهريار وقمعه. لماذا استهل تودوروف ذكره النصوص الأدبية بـ"ألف ليلة وليلة"، وهو في معرض مواجهة المد المنهجي التقني؟ إن إشكالية المعرفة والسلطة Savoir / Pouvoir تلقي بظلالها الواسعة في مثل هذا المقام.

إن شهرزاد لم تحرر النساء من بطش شهريار فحسب، وإنما حررت الحكاية نفسها من سلطة المباشرة والوضوح والتقرير، وفتحتها على أساليب الغواية والمكر والغموض والأسرار. الكتابة الأدبية ماكرة بطبيعتها، لا تقدم الحقيقة بل تشيد عالما من الخدع والغوايات — بالمفهوم الجمالي طبعا — السر هو روح العمل الأدبي العظيم، كل أثر ينطوي على سره الخاص، ويفترض سلطة معرفية لفهمه. هكذا امتلكت شهرزاد سلطة الثقافة والقدرة على نسج الحكايات لتحيل سلطة شهريار السياسية إلى العدم، وتبني عالما جديدا وفهما آخر للإنسان والحياة والوجود، بديلا للعالم الذي تكرس بفعل سلطة الملك. الليالي — كغيرها من النصوص الكبرى — تعيد تشكيل الوجود وعلاقة الإنسان به، ومن ثم فإن فهمها ينبغي أن يتأسس على إدراك هذه الروح في المقام الأول، وكذا الشأن مع كافة الآثار الأدبية الكبرى، ذلك هو منطلق تودوروف في هذه المراجعة.

اختار تودوروف دراسة الأدب في جامعة صوفيا، متأثرا بهذا التشبع بمتعة الأدب الكلاسيكي العظيم، وبوحي من شهرزاد العربية وبؤساء هيجو، وغيرهما من كبرى نصوص التراث الإنساني. ولكنه اصطدم بعائق أيديولوجي، تمثل في سيطرة العقيدة الماركسية اللينينية على كافة مناحي الحياة في بلغاريا، بما في ذلك الوسط الأكاديمي. لقد طرحت الأيديولوجيا الماركسية نفسها بديلا شاملا لكل الحقول المعرفية، فقد رفضت منطلقات التحليل النفسي بحجة النزعة الفردية المنافية لروح الجماعة والطبقة، وواجهت علم الاجتماع من منطلق أن الماركسية قدمت الحلول الجذرية لمشكلة الصراع التاريخي والاجتماعي، وناهضت النزعة الفلسفية بوصفها تكرس الفكر المثالي المفارق للتناقضات التاريخية. ولم يكن الأدب والدراسة النقدية بمنأى عن هذه القبضة، فقد طرح الماركسيون الأيديولوجيون تصورات دوجمائية تؤطر الإبداع، وتسيّج البحث النقدي بسياجات الصراع الطبقي، ونضال البروليتاريا، والتغيير الثوري، وفردوس المجتمع الاشتراكي ... وغيرها من السلاسل الحديدية التي أحكمت على رقاب الأدباء والنقاد، لاسيما إبان الحقبة الستالينية.

كيف سيتعاطى ناقد متحرر مثل تودوروف - تشبع بالنصوص الإنسانية العظيمة- مع العمل النقدي في ظل هذا الانغلاق؟ لقد اختار - مرغما - التعامل مع النصوص من زاوية تقنية، بعيدا عن كل حمولة أيديولوجية. وهكذا انطلق من المنظور اللساني، مقارنا بين نسختين من قصة لكتاب بلغاري في جانب «التحليل النحوي للتحويرات التي أجراها من نسخة لأخرى: الأفعال المتعدية تحل محل الأفعال اللازمة، التام يصير أكثر ورودا من غير التام ... وهكذا كانت ملاحظاتي - يضيف تودوروف - تفلت من كل رقابة، و بهذا الصنيع، لن أخاطر بانتهاك المحرمات الأيديولوجية للحزب»[1]. على الرغم من هذه الرقابة الصارمة على الإبداع والنقد، فإن بلغاريا تبدو أقل حدة في مجال الرقابة الأيديولوجية الماركسية، ذلك أن هذا الضرب من الدراسة الشكلية للأدب صادف رفضا ومطاردة في روسيا. إننا نتذكر ما حدث للشكلانيين الذين طوردوا، ومورست على أعمالهم كافة الضغوط، بحجة الاختلاف الجوهري مع النظرية النقدية الثورية، التي رأت في المقاربة الشكلية ضربا من الاغتراب النظري، وشكلا من تزييف الوعي Une fausse conscience.

كان اختيار باريس مستقرًّا وموئلا معرفيا وأكاديميا، تتويجا لهذا الصراع العنيف بين الحرية في البحث وشروط المؤسسة السياسية والأيديولوجية الصارمة. باريس هي المكان «حيث عشقي للأدب لن يعرف حدودا، وحيث أستطيع أن أجمع بكل حرية بين القناعات الحميمية والمشاغل العامة، منفلتا بذلك من الفصام الجماعي الذي يفرضه النظام الكلياني البلغاري»[2]، يقول تودوروف.

في ظل الفضاء الباريسي المتحرر، يحقق الناقد اندماجا خصبا ومثمرا مع الوسط الأكاديمي والثقافي، بدءا من الستينيات، حيث بلغت البنيوية ذروة ازدهارها ونفوذها في كافة حقول المعرفة: النقد الأدبي (بارت R. Barthes، جنيت G. Genette، ...)، والأنثروبولوجيا (كلود ليفي شتروس C. L. Strauss)، والتحليل النفسي (جاك لاكان J. Lacan)، وتاريخ أنساق الفكر (فوكو M. Foucault)، والماركسية (لويس ألتوسير L. Althusser)...

يتعرف تودوروف على جيرار جنيت المهتم بالتحليل البنيوي للسرد، وروﻻن بارت الذي كان - وقتها - يدير حلقة دراسية في معهد الدراسات العليا، والذي سجل معه لإنجاز أطروحة الدكتوراه. وهكذا بدأ الناقد يشق خطواته الأولى داخل دهاليز المؤسسة العلمية الفرنسية، سواء في السوربون، أو في المركز الوطني للبحث العلمي .C.N.RS. وفي هذه الظروف أنجز ترجمة أعمال الشكلانيين الروس سنة ١٩٦٥ بإيعاز من جنيت، بعنوان "نظرية الأدب: نصوص الشكلانيين الروس" Théorie de la littérature : Textes des formalistes Russes ، وأشرف معه أيضا على مجلة Poétique.

في هذا السياق تحمس تودوروف للمنهج البنيوي، ولكنه ظل يستأنس بمعطيات التاريخ، والتحليل النفسي، والأنثروبولوجيا، وينفتح على تاريخ الفكر الإنساني، والفلسفة الأخلاقية والسياسية، بهدف توسيع حقل الممارسة النقدية، لاسيما أن الأطروحات البنيوية بدأت تفقد بريقها في فرنسا، عقب حركة مايو ١٩٦٨، وبدء المراجعة الشاملة للتراث البنيوي والشكلي.

لم يبق تودوروف سجين النسق البنيوي، وإنما أيقن أن «الأدب لا ينشأ في الفراغ، بل في حضن مجموع من الخطابات الحية التي يشاركها في خصائص عديدة»[1]. لقد ولدت هذه القناعة لديه رغبة قوية في الانفتاح على الخطابات الأخرى، وأشكال التعبير المختلفة بوصفها دعامة فهم أعمق وأكثر ثراء للأدب. فهذه الخطابات تعيد للكتابة النقدية وهج الانصهار بالعالم والإنسان والوجود. وعلى هذا الأساس جاء كتابه La conquête de l'Amérique، معبرا عن مشكلة تلاقي الثقافات المختلفة، وحمل كتابه: Face à l'extrême روحا أخلاقية، من خلال معايشته كتابات المعتقلين في المعسكرات الروسية والألمانية، ونزع في: Les Aventuriers de l'absolu إلى «مساءلة مشروع وجودي: ذلك الذي يقوم على تسخير الإنسان حياته في خدمة الجمال»[2].

إن أطروحات تودوروف بخصوص تحرير الأدب هي - في حقيقتها - محطة ضمن مشروع ثقافي شامل، انخرط فيه المفكر من أجل تحرير الذات الإنسانية. ولا عجب أن ينغمس تودوروف في الكتابة النقدية البنيوية في صورتها النسقية الصارمة، ولكنه أيضا يحاور الثقافات المختلفة، ويعيد قراءة كتابات المعتقلين والمنفيين، ويحاول تفكيك المركزية الأوروبية، ويقدم إسهامات سياسية وفكرية في محاولة فهم العالم في ظل الهيمنة الأمريكية ... إنه مشروع الإنسان الحر الذي يستعيد - من خلاله - وهج الحقبة التنويرية.

٢- من سلطة النظرية إلى وهج النصوص

بعد مسار طويل وثري مع المناهج والمعارف والإنجازات النقدية والفكرية المتميزة، ينتهي تودوروف إلى هذا الحكم: «لو ساءلت نفسي اليوم لماذا أحب الأدب، فالجواب الذي يتبادر عفويا إلى ذهني هو: لأنه يعينني على أن أحيا»[3]، إنه يحقق لنا إمكانية التفاعل الخلاق مع الآخرين، يجعل العالم أجمل وأكثر امتلاء بالمعنى، يضعنا أمام قدرنا ومصيرنا.

يعود تودوروف - بروح حنينية واضحة - إلى الأطروحات التي تبلورت في التراث الجمالي الغربي، مستلهما روح الفكر التنويري، ومقولات الفلسفة الإنسية HumanisTE

PHILOSOPHIE. وكأنه اصطدم بجدار الدرس النسقي- البنيوي للأدب، فرام التحرر من هذا القيد، والانفتاح على خصوبة العقل الأنواري الحر.

منذ القدم، حدد هوراس وظيفة الفن في المتعة والفائدة، وقبل ذلك نظر أفلاطون إلى الفن من زاوية ما يقدمه من نفع للمدينة الفاضلة، مقصيا الشعراء من هذه المدينة، منطلقا من أسس ميتافيزيقية وأخلاقية واجتماعية، تنتهي كلها إلى سياق واحد، هو الوظيفة النفعية للفن والشعر. أما أرسطو فقد أعاد قراءة نظرية أستاذه (المحاكاة)، مؤكدا أنها ليست مجرد استنساخ عالم بصورة مشوهة، بل هي إضافة وإبداع، الإبداع الفني أسمى من الطبيعة، إنه «إكمال لما لم تكمله الطبيعة»[7]. ولكن أرسطو – في آخر الأمر – لم يكد يتجاوز النسق المعرفي اليوناني الذي تبلور بشكل واضح عند سقراط في نظريته التي «تخضع الجمال للخير، وتجنده لخدمة السلوك الأخلاقي والأهداف الدينية»[8]. لقد حرر أرسطو الفن من استبداد المعيار الأخلاقي، ولكنه لم يتخل عن هذا المعيار بصورة كلية، وإنما أقام نسقا معرفيا أساسه تجاور المنفعة والمتعة كما عبر عن ذلك هوراس.

الفن الذي يعيننا على أن نحيا في العالم بتوازن وعمق، والذي يشيد لنا وجودا ثريا وكينونة متجذرة، شكّل محور اهتمام الإنسان منذ الحقب البدائية. وقد استقام عبر تاريخ المعرفة، متجليا في نظريات فلسفية ونقدية مختلفة، راهنت جميعها على فهم وظائف الفن الجوهرية.

لقد أقام تولستوي تصوره للفن انطلاقا من خدمته الدين والأخلاق، وربط نيتشه الفن بالفلسفة، بل «أدرك الفلسفة بوصفها تجربة كتابة وحياة، تذهب إلى أبعد ما يمكن أن يصل إليه العقل»[9]، الفن – عند ينتشه – هو حصيلة حضور عنصري الأبولونية والديونيزوسية أو الراحة والحيوية، إنه «يفعل أكثر من مجرد جلب السلام، الطمأنينة أو منحها، إنه ينقل النار والشرر»[10]. وقد وجد نيتشه في موسيقى فاجنر خير تمثيل لهذين العنصرين. ورأى شيلي أن الشاعر هو «مشرع الإنسانية غير المعترف به»[11]. أما النظرية الماركسية فقد أعلت من فعالية الفن الاجتماعية بوصفه إحدى عناصر البنية الفوقية، وظيفته المركزية هي التغيير الاجتماعي، وتحقيق المجتمع غير الطبقي، وتكريس الانسجام في العالم، إنه يحقق متعة الفهم ونشوة التغيير كما يقول بريخت.

لايسرد تودوروف هذه النظريات، ولكن أطروحته تجبرنا على تقصي مضمرات خطابه. والحصيلة أن الفكر الفلسفي والنقدي – في مقاربته وظيفة الفن وغايته – يكرس مفهوم الضرورة، ولكنه يختلف في تجليات الوظيفة. وأعتقد أن كلمة الشاعر الفرنسي جان كوكتو J. Cocteau بليغة في هذا السياق: «الشعر ضرورة... وآه لو أعرف لماذا»[12]. وإذ يراهن تودوروف على الأدب الذي يجذرنا في العالم، ويفتح عيوننا على مشكلات الإنسان، فإنه يقدم نقدا شديدا لواقع المنظومة التعليمية والأكاديمية التي ترسخت فيها تقاليد مناهضة – في حقيقتها – للغاية القصوى التي يتوخاها النقد، وهي فهم النصوص وتفسيرها وفق معطيات التاريخ والثقافة والمجتمع. في ظل المؤسسة النقدية السائدة، يصبح الرهان على ما تقوله النظريات وما يطرحه النقاد، لا على ما تقوله الأعمال الأدبية. وفي هذا الإطار يتساءل تودوروف عن حدود الغاية والوسيلة: المنهج والنص. فقد بدا واضحا أن المقولات النظرية

أضحت غاية في ذاتها، وما النصوص سوى حقول تجريب فعالية هذه النظريات.مهنا يكمن الخطر.

ماذا تقدم المدرسة للمتعلم في مجال الأدب؟ إنها تطالبه بأن يتحكم في الأجناس الأدبية، ومستويات الخطاب، وأصول الدراسة السيميائية والتداولية والبلاغة والشعرية، ... ويتساءل تودوروف «أمن الواجب أن نجعل منها المادة الأساسية التي تدرس في المدرسة ؟ كل موضوعات المعرفة هذه هي أبنية مجردة، ومفاهيم صاغها التحليل الأدبي لتتناول الأعمال الأدبية»[١٣]، وهي لا تتعلق بالضرورة، وبصورة مباشرة بما تقوله النصوص. هل ينبغي أن نتحدث عن شكل من أشكال اغتراب الأدب داخل الوسط المدرسي والأكاديمي؟

لقد فقدت الآثار الأدبية كثيرا من وهجها وروحها الخالدة في ظل هذه النزعة التقنية السائدة، صار مبلغ الدراسة النقدية هو فهم عناصر البنية الكلية لا دلالاتها ورؤاها، بعيدا عن روح العصر ومقتضيات المكان والزمان والثقافة والتاريخ. عندما تقرأ رواية المحاكمة Le procès لكافكا F. Kafka – يقول تودوروف – تتساءل عن الخطاب الذي تنتمي إليه، ولكن كافكا لا يُفهم في سياق الفكر الأوروبي. في المدرسة نستحضر وظائف جاكوبسون، وعوامل جريماس ... ولكن ما هي الحصيلة؟ لقد تحولت المقاربة البنيوية إلى غاية، وفقدت بذلك صفة الأداة، لم يعد هناك تساؤل عن معاني النصوص ومقاصدها، تم تغييب الأدب باعتباره فهما للإنسان والعالم وتعميقا للحياة والوجود.

يواجه تودوروف – إذن – المؤسسة النقدية الفرنسية التي أعلت من شأن النظريات والمنظرين على حساب كبار المؤلفين الذين صنعوا فرادة الثقافة الفرنسية: شارل بودلير C. Beaudelaire، ستندال Stendhal ، جان جاك روسو J.J Rousseau، بروست Proust ... ويذهب أبعد من ذلك عندما يقول: «إنه لنوع من غياب التواضع أن نقوم بتدريس نظرياتنا على الأعمال الأدبية، بدل الأعمال الأدبية ذاتها، نحن – متخصصين ونقادا وأساتذة – لسنا أغلب الأحيان، سوى أقزام تعتلي أكتاف العمالقة»[١٤].

ومثلما سقطت البنيوية في هوة النسق، وسلطة البنية الخفية، ولعبة العلاقات، فقد كرست المناهج ما بعد البنيوية، أو مناهج ما بعد الحداثة الأمر نفسه، وإن بشكل مغاير، إن التفكيك – بوصفه أبرز تجليات هذه الحقبة – يعود إلى الحقيقة والمعنى في النصوص، ولكنه ينتهي إلى ما انتهت إليه البنيوية: تغييب المعنى وقتل الحقيقة، «لا يمكن للنص أن يقول سوى حقيقة واحدة هي أن لا وجود للحقيقة، وأن بلوغها ممتنع إلى الأبد»[١٥]. وهكذا تتضافر المناهج البنيوية وما بعدها، مشكلة نسقا واحدا، يغترب فيه الأدب والإنسان على حد سواء.

٣– الأدب والعالم: تاريخ القطيعة والتواصل

يعود تودوروف إلى تاريخ أوروبا الفكري، مستقرئا فكرة القطيعة بين الأدب والعالم. إنها لا تعود إلى البنيويين والنقاد المعاصرين، بل تجد صداها في العصور الحديثة التي تأسست في ظل علمنة الدين وتقديس الفن على حد سواء. لقد تم خلخلة التصور التقليدي الذي يربط الفن بالحقيقة بواسطة طريقين: أولهما «إعادة إضفاء القيمة على صورة قديمة: الفنان المبدع، الشبيه بالله المبدع، ينتج مجموعات متناسقة، منغلقة على ذاتها»[١٦]. ويمضي هذا التصور في طريق تمجيد الذات المبدعة، ومن ثم يغدو الهدف هو إدراك مدى الانسجام في

العالم المبدع من جهة، وبروز فكرة الفنان – الإله من جهة أخرى. ضمن هذا التصور تصوب الأنظار نحو جمال الإبداع وقدرة المبدع على حد سواء، وهو ما عبر عنه لايبنتز بالجوهر الفرد والعالم الممكن. أما الطريق الثانية، فتتمثل في تجاوز مفاهيم المتعة والفائدة والمحاكاة، وتكريس مفهوم الجمال في ذاته، وذلك في القرن الثامن عشر. وإذا كان المبدع هو الإله في الطريق الأولى، فإن العمل ذاته هو الإله في هذه الطريق، وهما معا يؤكدان فكرة انفصال الفن عن الوظائف العملية والنفعية، وسيادة مفهوم الجمال الخالص.

يعرج تودوروف بعد ذلك على عصر الأنوار Age des lumières، مبينا كيف تعمقت الهوة بين الأدب والعالم بفعل تحولات المجتمع الأوروبي، التي كان أهمها تحرر الأدب من سلطة الوصاية. في هذا العصر تأسست مقولة الحرية، بأبعادها الفردية والجماعية، ومن ضمنها حرية الفن والإبداع. لقد دشن مفكرو فلاسفة الأنوار عهدا جديدا، أساسه الفرد الحر والمجتمع السيد. يتحدث جان جاك روسو عن الإنسان الذي «يبدد، بواسطة أنوار العقل الظلمات التي حفته بها الطبيعة، الإنسان الذي يتعالى، وينطلق بالروح في السماوات»[١٧]. ومثلما تحرر الفرد بأنوار العقل، سلك الفن الطريق نفسها، إذ لم يقطع مفكرو التنوير الأدب عن العالم بصورة واضحة، ولكنهم رسخوا مبدأ الجمال في ذاته، أو ما عبر عنه شافتسبري: «الجميل متناغم متناسب، والتناغم المتناسب حق، وما هو جميل وحق معا، هو بالنتيجة ممتع وجيد»[١٨]. وهكذا سار الجمال-الغاية جنبا إلى جنب الجمال-المنفعة. الأدب بوصفه متعة جمالية من ناحية وخطابًا عن العالم والإنسان من ناحية أخرى، وهو ما نجده عند فيكو الإيطالي، ولسنج الألماني. وبدا عند كانط في شكل نظرية جمالية متماسكة، أساسها الجمال المنزه عن الغرض، أو الغائية بدون غاية كما يقول روجيه جارودي.

وفي ظل التراث الجمالي الرومانسي، لم تتأسس القطيعة بل تعايش قطبا الرؤية الأنوارية للفن: الأدب خطاب عن العالم وقيمة جمالية في الآن. يعود تودوروف إلى شارل بودلير C. Baudelaire بوصفه ممثل نظرية "الفن للفن"، الذي واصل مسار كانط: «الشعر ليس موضوعه الحقيقة، لا موضوع له إلا ذاته»[١٩]. يطرح بودلير مبدأ استقلال الفن، فهو كينونة مستقلة، لا ينبغي إلحاقها بتجليات العالم الأخرى. إن الشاعر حينما يختار أن يكون شاعرا، فإنما يختار الحرية، إنه لا يقيس نفسه بالعالم بل بمقتضيات الشعر.

يشير تودوروف إلى قصيدة بودلير L'Albatros التي تنطوي على نوع من الرؤيا الشاملة لحقيقة الشعر والشاعر. يقول بودلير[٢٠]:

Le poète est semblable au prince du nuées
Exilé sur le sol au milieu du huées.
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher

الشاعر شبيه بملك الغيوم
منفي في الأرض وسط صرخات السخرية
جناحاه العملاقان يمنعانه من المشي

الشاعر يبحث عن الحقيقة، ولكن ليس في هذا العالم، إنه منفي في الأرض، مغترب فيها، يحلق باستمرار، ولا يستطيع الاضطراب في هذا العالم. إن حقيقة الشعراء ليست هي حقيقة العلماء والفلاسفة، الشعراء ليسوا من هذا العالم كما يقول رامبو. إن الفن هو الحقيقة ذاتها بتعبير فلوبير، والجمال حقيقة، والحقيقة جمال، كما يقول كيتس، والحياة تحاكي الفن أكثر مما يحاكي الفن الحياة، كما يرى أوسكار وايلد[21]، مستعيدا الأطروحة الأرسطية. الفن يشكل العالم ويؤوله، يعطي له دلالة، ويبقي على بكارته ونضارته.

هكذا يقوم تودوروف بتقص تاريخي، يستهدف فهم الملابسات التي أفرزت النظريات الجمالية في سياق تحولات الفكر الأوروبي، مبينا خلفيات سيادة نظرية ما منذ النهضة مرورا بعصر الأنوار وإلى أيامنا. إن القطيعة بين العالم والأدب ليست وليدة الشكلانية والبنيوية والنقد الجديد، وإنما هي متجذرة في الفكر الغربي، وفي نسق الرؤية الأوروبية للجمال.

خاتمة

ما الجديد الذي يقدمه هذا الكتاب؟ إن كان "الأدب في خطر" يثير شيئا ما فإنما يثير فينا هاجس القلق تجاه مصير النصوص الأدبية الإنسانية، في ظل طغيان موجة النظريات النقدية الصارمة. وإذا كان الكتاب قد خلخل رواكد الوسط النقدي في فرنسا، ودفع النقاد إلى طرح الأسئلة على الأقل، فإن الأمر بالنسبة للساحة النقدية العربية هو "أخطر" من ذلك. إننا مغتربون على مستوى النظرية النقدية ومنابع النصوص الأدبية على حد سواء. وإذا كان تودوروف يقترح على العقل النقدي الغربي أن يجدد اتصاله بروح النصوص العظمى، فما المطلوب منا نحن في هذه المرحلة الحضارية؟ إلى أين نتجه بهذا الركام من النظريات والمناهج وفوضى المقاربات التي نستوردها يوميا؟ هذا الكتاب قد يضيء بعض الآفاق في هذه المرحلة التاريخية الحاسمة.

الهوامش:

(١) تزفيتان تودوروف، الأدب في خطر، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٧، ص ٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٦، ٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ٧.

(٤) المرجع نفسه، ص ٩.

(٥) المرجع نفسه، ص ٩.

(٦) المرجع نفسه، ص ١٠.

(٧) رمضان الصباغ، في التفسير الأخلاقي والاجتماعي للفن، دار الوفاء، الإسكندرية، ط١، ١٩٩٨، ص ١٠٣.

(٨) أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال: أعلامها ومناهجها، مكتبة الأسرة، مصر، ٢٠٠٣، ص ١٩.

(9) Camille Desmoulins. Littérature et Philosophie, le gai savoir de la littérature, Armand Colin, VuEF, 2002, P 20.

(١٠) أروين إدمان: الفنون والإنسان: مقدمة موجزة لعلم الجمال، ترجمة مصطفى حبيب، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١، ص ٣٤.

(١١) المرجع نفسه، ص ٣٤.

(١٢) إرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، د.ت، ص ٧.

(١٣) الأدب في خطر، ص ١٣.
(١٤) المرجع نفسه، ص ١٤.
(١٥) المرجع نفسه، ص ٢٠.
(١٦) المرجع نفسه، ص ٢٤.
(17) Jean Jacques Rousseau : Discours sur les Science et les Arts, librairie générale Française, 2004, P 27.
(١٨) الأدب في خطر، ص ٣١.
(١٩) المرجع السابق، ص ٣٦٢٤.
(20) Charles Baudelaire : Les fleures du mal, ENAG éditions, 1990, P 10.
(٢١) راجع هذه الأطروحات في "الأدب في خطر"، ص ٣٧.

شعرية ما حول النص أو شعرية الهبة :

قراءة فى إهداءات دواوين أنسي الحاج

دنيا أبو رشيد

إلى الأغلى إلى الأجمل،
التي تغمر بالنور قلبى،
إلى الملك، إلى المعبودة السرمدية
(بودلير)

الإهداء تحية يقدم بها كاتب عمله إلى شخص ما عبر كلمة مطبوعة على رأس العمل.

إلا أن هذه التحية يمكن أن يتم التعبير عنها بثلاثة أشكال مختلفة : وأول هذه الأشكال يتمثل فى قيام المبدع بتوقيع نسخة من عمله بصفة شخصية، كما يفعل مغن عندما يهدى شريطه، مصحوبا بتوقيعه، لواحد من المعجبين .. أما الشكل الثانى للتعبير عن الإهداء فهو يتمثل فى إخضاع العمل الإبداعى لقصد مسبق، يحكم تنفيذه، وفى هذه الحالة يندرج العمل الإبداعى فى خانة نوع أدبى وشكل خطابى محدد (التحيات، الكلمات القصيرة التى تلقى فى مهرجانات التكريم، المديح وقصائد المناسبات المعروفة جيدا فى التراث الشعرى العربى ...)[1]، لكن الشكل الذى يهمنا هنا هو الشكل الذى يدرج العمل الإبداعى فى المجانية الفنية، والذى ينطلق فى مجانية الهبة التى تصبح منذ تلك اللحظة احتفالا مطلقا، بما يفتح مجالا للإعلاء (elevation) وللثناء الموجهين إلى الفوز بانتباه شخص ما واهتمامه — وليس بعد مجرد تحية له[2].

ومن ثم يكون الإهداء، كما قال رولان بارت : "حدثا لغويا يرافق كل هدية عشق، فعلية أو منتواة، وبشكل أعم، كل إيماءة، فعلية أو وطنية أو باطنية، تهدى بها الذات شيئا ما إلى المحبوب"[3].

والإهداء شائع عموما فى النصوص التى تحمل العلامة الأكثر وضوحا للإهداء، والتى تتمثل فى استخدام أداة الجر "إلى" أو حرف الجر "ل" . والحال أن أنسى الحاج فى منطقه التقويضى المطلق إنما يدخل أصالة جديرة بالإعجاب فى أشكال كتابة الإهداء .

أ. إلى زوجتي[1]

إهداء الديوان الأول، ديوان فترة الشباب، هو وحده الذى يظل مندرجا، بشكل مفارق، فى مسار استخدام تقليدى للإهداء : "إلى زوجتى " . وإنه لأكثر من مدعاة للاستغراب، عندما نعرف الإهداءات الطريفة والمبتكرة المرتبطة بنصوص غنائية كـــ " ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة "، أو كـــ : الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع "، أن نرصد تقليدية، بل سطحية، إهداء الديوان الأول، الأكثر تقويضا فى مضمونه وفى لغته .

فهل يعنى ذلك أن الشاعر لم يكن قد بلغ بعد نضجه، أو أن هذا الإهداء تحية بالفعل من قبل عاشق أبدى – ومن العاشق المفتون الذى سوف يكتشفه فى نفسه فيما بعد – لتلك التى اصطفاها فى حياته الواقعية، لتلك التى يتعذر العثور عليها فى الديوان إن لم يكن خلف قسمات المرأة التى يتوارى خلفها :

" يُسلمنى النوم، ليس للنوم حافة، فأرسم على الفراش طريقة : أفتح نافذة وأطير، اختبئ تحت امرأتى "[*]. أو ايضًا، خلف قسمات أم ثانية، لكنها لا تقوم مقام الأم الراحلة .

دون أن نزعم الخوض فى البعد الخاص بسيرة الشاعر، لا شك أن هذه المرأة هى، بكل بساطة، تلك التى تحملت – ورافقت – الجنون التدميرى لمؤلف ديوان كـــ "لن" فالإهداء المعبر عنه بهذا الشكل ("إلى زوجتى ") إنما يصور الشاعر ضحية بالمعنى التضحوى للمصطلح : فشاعر " لن ". فى اللحظة التى يعبر فيها عن إهدائه (حيث يجئ هذا الإهداء، عادة بمجرد الانتهاء من تأليف العمل) لا يمكن فى الواقع إلا أن يكون مستنزفا من جراء سير خبط عشواء، إلى هذا الحد .

ب . انتفاء الإهداء ![1]

على سبيل التفسير، يمكن أن نقول إن غياب الإهداء إنما يتماشى عموما مع فترات اعتزال الشاعر . والكلام ينطبق هنا على الفترة التالية لصدور " لن "، ذلك أن الثورة المأمولة لم تحدث، على الأقل فى الاتجاه – وبالمعنى– الذى كان الشاعر يصبو إليه : " تغيير الحياة "!. والقول نفسه ينطبق على الديوان السادس (الوليمة) الذى صدر بعد سنوات الصمت.

بيد أن " القصائد " كما يشير إلى ذلك بول سيلان الذى لا يرى فارقا بين مصافحة وقصيدة، "إنما تعد هى أيضا هدايا "[7]. ويوضح رولان بارت محقا أن" المرء لا يمكنه مناولة اللغة (إذ كيف يمكن نقلها من يد إلى أخرى ؟)، بل يمكنه إهداؤها – فالآخر إله صغير . والشىء المهدى إنما يذوب فى كلمة النذر الجليلة، المهيبة، فى إيماءة الإهداء الشعرية، والهبة تكتسب زخما فى الصوت الوحيد الذى يقولها (...)"[8].

ومن ثم يكون إهداء قصيدة . بمثابة تقديمها هدية، منحها ومن ثم منح شىء من ذات مهديها، وهو شىء ثمين . وعندئذ يتم التعويض عن غياب الإهداء بإيماءة تجعل الشعر نفسه نوعا من القربان. وعبر هذه الإيماءة، هناك نوع من توليد الكتابة الشعرية يعبر عن نفسه، بما يجعل من القصيدة موقعا مقدسا حيث تحتفظ القصيدة بعلاقة مؤرقة مع القربان[9].

وهكذا، فعلى غرار بول فيرلين الذى يقدم قلبه قربانا "هاك قلبى!"[10] يقدم أنسى الحاج "رأسه قربانا". غائب عن الديوان؛ لأن الديوان يتضمن (منذ العنوان) التنازل عن أغلى ما فى الكائن، رأسه. ثم إن الشاعر، مقطوع الرأس، إنما يقدم نفسه ممتنعا عن استهلال ديوانه بصيغة من صيغ الإهداء. إذ يبدو أن من المستحيل عليه توجيه إيماءة " المنح " الخاصة، لأن " المنح " إنما بالنسبة إليه، فى مرحلة قطع الرأس هذه، بتلطيخ المحبوب وإثارة رعبه وهلعه (أو القارئ).

ج. إلىَّ[11]

من الاتجاه إلى ذات أخرى غير الشاعر، يتجه الإهداء هنا إلى كاتبه (إلىَّ)، بما يشكل ذروة توليد الكتابة الشعرية. ذروة التعبير عن نرجسية أكيدة لدى الشاعر عبر إيروس (بالمعنى الأفلاطونى) محتدم.

فالشاعر، " يستسلم "، ليس بمعنى اضطراره إلى "معانقة " الحقائق الواقعية الفظة " (حسب عبارة رامبو) بل بمعنى الاستسلام لما هو جوهرى، أى للحياة بألف ولام التعريف. وذلك كما لو أن الشاعر يتبنى كلمات بندار : " آه يا روحى الغالية، لا تطمحى إلى الحياة الخالدة، بل استنفدى حيز الممكن " مع تفاوت طفيف : فحيز الممكن المقصود هنا هو الحب، هو معرفة الجوهر الأنثوى.

والإهداء إلى الذات يتطابق فى هذا الديوان مع استبطان يتم القيام به انطلاقا من الدواوين الأولى. وهو يترافق مع تأمل للماضى الشعرى فى الاتجاه الذى يسائل فيه الديوان الكتابة العنيفة والتقويضية المميزة للديوانين الأولين، بيد أن هذا أيضا عمل عميق يتفحص به الشاعر نفسه، فيجعله يستكشف أغوار كينونته الأعمق ويقوده إلى المعرفة النهائية (وهو ما يعيد إلينا صيغة أرجون الشهيرة) والتى سوف تحدد ملامح الدواوين الأولين الآتية : "وعلمت شيئا : احتلت المرأة مكانا فى المستقبل : سوف تكون الماضى"[12].

والواقع أنه انطلاقا من هذا الكتاب الاكتشاف إنما يحدث انقلاب التوجه الشعرى عند أنسى الحاج. فهو يهدى ديوانه لنفسه لأنه على حافة التنازل عن كل شىء، حيال المحبوبة، حيال الرقة، حيال الحب. وهو يهدى لذاته كما لو أنه يستجيب لحاجة أساسية، بحسب ريلكه [13]، قوامها العمل على الذات قبل أن ترتمى أو أن تنسكب فى الآخر بما هى عليه من انعدام للتماسك ونزو وتلعثم وارتباك وتشوش ... وإذ يشدد ريلكه على ضرورة توافر وحدة باطنية عظمى لأجل الإبداع[14]، فإنه يشير أيضا إلى الدور المهم الذى يلعبه هذا المجهود الاستبطانى فى الحب : " الحب الصعب . فالتَّحاب من كائن بشرى نحو كائن بشرى آخر، ربما كان أصعب مهمة يمكن أن تفرض علينا، فهو أقصى وأسمى امتحان وبرهان، وهو المجهود الذى ليس من شأن أى مجهود آخر بالنظر إليه أن يكون سوى تمهيد"[15].

فالحب شاق وفادح . وقيمة المشقة والفداحة محورية لدى ريلكه كما لدى أنسى الحاج . فهى ترتبط بقيمة العمق التى تستدعى "إنسان الأعماق " لدى نيتشه والذى يعد ثقيلا إلى أبعد حد، "ويسقط بلا توقف، لكى يهبط أخيرا، إلى الأعماق"[16]. وفى هذا الصدد

يلخص ريلكه على نحو يدعو إلى الإعجاب، الصيرورة التي يتحقق بموجبها هذا المجهود الذي يبذله أنسي الحاج كيما يخرج أخيرا من مرحلة السير خبط عشواء ويلج المرحلة الغنائية : " ينبغي أن تكون بالنسبة إلى نفسك كونا، وأن تكون فداحة مشقتك فى مركزك وأن تجتذب هذا المركز . ويوما ما، إلى ما هو وراءك، إلى مصير، إلى كائن بشرى، إلى الله . وعندئذ، عندما تصل إلى أقصى مدى لها، سوف يدخل الله في مشقتك "[١٧].

ومن ثم فالعمل على الذات متضمن برمته فى الإهداء إلى الذات . والمصير هو الحب . والكائن البشرى هو المرأة . وهذه الأخيرة سوف تقود الشاعر إلى الله فى الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع !

د. "منك"[١٨]

ينعكس انقلاب كتابة أنسى الحاج من ثم أيضا فى صيغ الإهداء، فالتوجه الذى اتخذه الشاعر فى الديوان الثالث إنما ينبئ بإهداء الديوان الرابع ويشكل دافعا ويقدم تفسيرا لهذا الإهداء .

بل إن الانقلاب إنما يحدث فى التقليد المرتبط بالإهداء : فبدلا من "إلى" أو " لــــ"، ومن ثم بدلا من أن ينبع الشيء المهدى من الكاتب لكى يذهب إلى شخص آخر، تُرسَل إليه الهبة، نجد أن أنسى الحاج يقدم التحية إلى المرأة المحبوبة بعزوه النص إليها، وليس بعدُّ بإهدائه إليها : "منك" .

وأداة الجر "من" يمكن أن تعنى المكان الذى يأتى منه المرء (هو آت من بيروت) أو الزمان (من البداية) . كما أنها تشير إلى الأصل (هو من بيروت) . وهذا يوضح حجم استنتاجات الديوان الثالث المطروحة هنا : فالمرأة هى نبع القصيدة، نبع الكتاب، وهى ليست نبعا بمجرد المعنى الشعرى لنبع الإلهام (ليس بهذا المعنى وحده على الأقل) بل هى النبع بمعناه الرمزى من حيث هو مبدأ وأصل، بل سبب الوجود . كما أنها النبع بمعناه الخاص من حيث هو مكان الارتواء الذى يمتد إليه شعر الرسولة .

وهكذا نجد أن إهداء هذا الديوان الرابع إنما يتميز بشكل حاسم عن الإهداءات السابقة بالاستخدام الأصيل للأداة "من" وإن كان ايضًا بكتابته الخطية على بياض الصفحة : فخلافا للإهداءات الأولى التى كانت مكتوبة بحروف الطبع، نجد أن "منك" بخط اليد، أى من يد الشاعر مباشرة . وهذا يوضح مدى سخاء إيماءة منح النص الذى يرتبط به هذا الإهداء. فقصائد "ماذا فعلت بالذهب" تعد منذ تلك اللحظة هدايا توضح حضور الشاعر الذى يحتفى بحضور محبوبته فيه . فهو يمنحها ما يدين به لها، أى يعيده إليها .

وهو ليس سوى ناقل . لكن ما ينقله إنما يعد فادحا جدا بالنسبة له وحده : وإهداءات قصيدة إنما يعنى منحها، والحال أن القصيدة من لغة، أى أنها رؤية معينة للعالم يتم التعبير عنها من جانب الشاعر، ووفق توزيع معين . ومن ثم فإن الشاعر إنما يسلم نفسه بالكامل، أى يتموّس، إذا ما اجترأنا على تطبيق تعبير بودلير على هذا العاشق الذى هو الشاعر، منذ تلك اللحظة، مملوك ولا يملك شيئا فى آن واحد .

هـــ . "مغلوبك "[19].

"ساعدنى / ليكن فىّ جميع الشعراء /لأن الوديعة أكبر من يدى".

يبلغ الضنى وسلب اللب والولع أقصى مدى . وإهداء " الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع " هو عين تجلى الحب من خلال فناء المحب فى المحبوبة، وخضوعه لها . وبما يشكل أوجا لشعرية الهبة الحاجية، نجد أن الشاعر يهب أيضا ما يعوزه .

وإذا كانت " منك " تعبر عن الاتحاد فى الآخر، فإن تعبير " مغلوبك " إنما يعد مستلهما فى روح الديوان؛ حيث يعلن الرجل إذعانه للرقة . فالشاعر يستسلم أمام سلطة الضعيف الذى تمثله المرأة، العظيمة بنعومتها وقدرتها على العفو وخصوصا برقتها ("غلبتنى الرقة") ؛ تلك الرقة جد الغالية فى نظر ريلكه الذى يشبهها بالشهد الذى يدخره المرء للمستقبل"[20]، نحن نحلات اللامرئى، نجنى بجنون شهد المرئى، كيما نراكمه فى قفير اللامرئى الذهبى الشاسع".

هنا نجد مثالاً صارخا للهبة المجانية والتى تطالب فى الوقت نفسه . فهو إذ يهب كلمات، إنما يطالب بالحب . والحال أننا نعرف إلى أى مدى تعتبر العلاقة باللغة إيروتيكية عند أنسى الحاج. فالقصيدة جد الطويلة هى، من هذه الزاوية، محاكاة للحب الذى يصبو إلى الانصهار، الفناء. والجمل الطويلة، والنفس المتواصل، إنما يحاكيان الحالة الدائمة -- المشتهاة -- لمتعة الاتحاد بالآخر ، متعة احتواء الآخر مثلما تحتوى الجمل الكلمات، ومثلما تحتوى الصفحات الجمل، ومثلما يحتوى الديوان القصيدة .

إلا أننا يجب ألا ننخدع؛ فالنشوة إنما يتم بلوغها بمخاطبة الآخر، بالحلم به . والحال أن الشعر هو من حيث جوهره تعبير عن الغياب، عن الفقد . وبهذا المعنى، فإن القصيدة الممنوحة إنما تظل "فى الطريق " فهى " تتجه صوب شىء مجهول " ، صوب مكان مفتوح يتوجب حصاره، صوب " أنت " قابل للمناداة، صوب واقع يتعين استحضاره"[21].

والمرأة فى شعر أنسى الحاج نوع من التجريد، فهى الحاضرة -- الغائبة . ومن ثم فإن كل المجهود الشعرى إنما يتمثل فى تأكيد حضور هذا الغياب، فهو غياب مشتهىً بشكل ما لكى تظل الرغبة مقيمة . ولا شك أن ذلك هو ما يدفع بول سيلان إلى تشبيه القصيدة بـــ "زجاجة ملقاة فى البحر، متروكة على أمل أن يتم يوما ما ،فى مكان ما، التقاطها على شاطئ، ربما شاطئ القلب " . وهذا هو ما يقوله نزار قبانى (١٩٩٧،١٩٢٣) فى تصدير"قالت لى السمراء"

شعرى أنا قلبى ... ويظلمنى

من لا يرى قلبى على الورق[22]

و . انتفاء الإهداء[23]

يصدر ديوان الوليمة بعد نحو عشرين عاما من الصمت . وهو ديوان خيبة الأمل، ديوان تهاوى القوى، لكنه أيضا ديوان تسوية الحساب، مع الشعر ومع الشعراء ومع عبثية الوجود . والديوان، الخالى من صيغ الإهداء، إنما يقدم نفسه عبر عنوانه بوصفه مثالا صارخا

للقربان بالمعنى المباشر . فإذا كان الشاعر يستغنى عن صياغة إهداء يقدم به ديوانه، فما ذلك فى واقع الأمر إلا لأنه يقدم نفسه قربانا للقارئ فى مأدبة .

فالقصيدة "هبة" مجانية وسخية . والحال أن السخاء إنما يفترض خسارة، إتفاقا لفظيا من جانب من يهب كلاما[24]، وإتفاقا عاطفيا من جانب من يفضى بحالة روحية، بعاطفة، ويتعرى ويجعل نفسه مهددا ومحل مساءلة، إنفاقا ماديا من جانب من يقوم، "على شفير هاويته "، بإبعاد موضوع رغبته حتى تستمر حالة التوق .

والواقع أن الوليمة إنما يقدم تشكيلة معجمية مدوخة تدخل فى باب الهاوية والخسارة والسقوط والفقد؛ إذ يقيم المرء وليمة تكريما لشخص ما . وسوف يكون بوسعنا تخمين أن الوليمة إنما تقام هنا تكريما للمحبوبة . والحال أننا نجد فى القصيدة قبل الأخيرة، والتى تحمل عنوان " المتفرج المجهول " (والذى قد يكون القارئ مثلا)، أن أنسى الحاج يفضى بما يأتى :

"لم أكن أعرفُ ،

أن الوليمة التى دعوت إليها بغباوة ألى، لعنة ودمار

وأن الوليمة التى دعيت إليها هى روحى وجسدى "[25].

ويظل الشاعر بالرغم من كل شىء جائعًا : " جائعًا تسمعون جائعًا "[26]، وظمآنا، و: " والنبع، أكثر حزنا من العطشانة "[27].

ومن ثم لا تكفى القصيدة للتجاوب مع رغبة الشاعر فى غمر محبوبته بالهدايا، إذ يعلن الشاعر: " فى أحد الأيام سيرجع الكون جميلا : ففى بلادنا أنا وأنت، العاشق لا يهدى حبيبته أقل من حياته "[28].

بيد أن التعبير المأساوى الذى يميز علاقة العاشقين عند أنسى الحاج إنما يصل إلى أقصى توهج له فى قصيدة " يوم بعد المطر" على الأخص :

"– ما هو الوعد ؟

– يوم بعد المطر .

– ماذا تقطفين ؟

– البستان والعالم .

– ماذا تتركين له ؟

– صوت الصيف لينامو ا

– ما اسمك ؟

– أسمى على الشاطئ

– متى نلتقى ؟

– فى غياب آخر ".

يبقى النظر فى تلقى القصيدة . فأنسى الحاج يعرف جيدا أن قصائده لن تغنى[29]، كقصائد نزار قبانى ؛ حيث جرى تلحين نحو عشرين قصيدة من قصائده عن المرأة، وذلك بفضل شكل القصائد القبانية الغنائى شبه كلاسيكى، ونظامها الإيقاعى بوصفها شعرا حرا شعر حر يعتمد القافية والتفعيلة . وهو يعرف أنها ربما تقرأ فى صمت. ومع قصيدة يجرى

تقديمها فى صمت، سوف يتجاوب تلق صامت . ومع وحدة الكتابة، سوف تتجاوب وحدة القراءة . وسوف يقول الشاعر فى " ماضى الأيام الآتية " :

" وحدة عرفت،

ووحيدين صنعت"[٣٠].

وهذه الوحدة هى فى آن واحد وحدة الخلوة مع النفس والتأمل والتساؤل والتوحد، كما أنها الوحدة التى تسمح، فى سواد الليل والحبر، بقيام علاقة القراءة / الكتابة، الإيروتيكية، فى الصمت .

" إن علاقة القراءة / الكتابة، معلنة كانت أو غير معلنة، هى دوما علاقة جنسية"[٣١]. والحال أن أنسى الحاج غالبا ما يعتبر نفسه، فى أحاديثه الصحافية، شاعرا إيروتيكيا، أو يوافق، على أية حال، على أن شعره، فى جانب كبير منه يندرج فى مسار الأدب الإيروتيكى، خاصة بمفهوم دولاكروا، إلا أنه إذا كان هذا الملمح جليا فى بعض فقرات الديوانين الأولين، على المستويين المعجمى والنحوى، فإنه لا يكاد يظهر بعد ذلك على المستوى النحوى . فالقصيدة تتشبث، فى الواقع، كما يقول مارسلان بلينيه[٣٢] بصدد نص دونى روش، بعين موقع التناقض بين المباح أو غير المباح، وذلك لأن دينامية الكتابة / القراءة لا تبوح فى الواقع أبدا، أو لا تبوح إلا فى مناسبات نادرة، بعلاقتها بالجنس، بالموت، بالرغم من عدم توقفها عن الضرب على وترها . وربما، على وجه التحديد، عندما يبدو أن على هذه العلاقة أن تكون أكثر وضوحا (أعنى فى المروية الإيروتيكية) فإنها تكون أكثر عرضة للنقد ؛ فالأدب الإيروتيكى يشدد لا محالة على الطابع التمثيلى - الحضورى للعلامة، على إمكانية ترجمته، على فاعليته بوصفه مترجما، بحيث إن التصوير الإيروتيكى التوجه إنما يجد نفسه محكوما بكونه فى هذا الموقع، بأكثر مما فى أى موقع آخر، وإنما أساسا لهذه الثقافة، تعدد العلاقة، فى تنوع ترجماتها، تعبيرا عن القضيب . فالذات تضفى طابعا إيروتيكيا لا محالة على هذا الغياب المعبر عنه فى آخرها : العلامة".

وفى سياق ما يسميه م . بلينيه بـ " توتر الواقع / الخيال، الذى يجب تمييزه عندئذ بوصفه توتر الواقع / الاستيهام "، نجد أن عناوين القصائد والعناوين المتقابلة إنما تكتسب دورا له الصدارة، يسمح بـ " التواحدات فيما بين الذات والعلاقة " : الغزو، فى إثرك "، " فصل فى الجلد "، "للدفء" فقاعة الأصل أو القصيدة المارقة "، " على ظفرك إلى ضعفى " ... ومن ثم، فإن عين نشاط القراءة من حيث هى رغبة، هو الذى يقود إلى "إشباع" كتابة هى، دوما ومن حيث الجوهر، معوزة .

الهوامش:

(1) MAULPOIX , J-M . et alii, Poètique du texte offert, ENS – èditions, 1996, Paris, P.11- 24.

(2) MAULPOIX , J-M . et alii, Poètique du texte offert.

(3) BARTHES, R., Fragments d'un discours amoureux, Seuil, coll. Tel Quel, Paris, 1977 , p. 89-94 .

(٤) إهداء ديوان لـــن.

(٥) لـــن قصيدة "هوية "، ص . ٢٨.

(٦) ديوان الرأس المقطوع بلا إهداء.

(7) Lettre à Hans Bender, in . Trad . De Dans la main de personne, par Broda, Paris, éditions du Cerf, 1986, p. 109 -111.

(8) BARTHES, R., Fragments d'un discours amoureux, Seuil, coll. Tel Quel, Paris, 1977 . p. 91.

(9) MAULPOIX , J-M . et alii, Poétique du texte offert

(10) << Green >> , in . Romances sans paroles, Poésie Gallimard, Paris, 1973, p. 148.

(١١) إهداء الديوان الثالث، ماضي الأيام الآتية .

(١٢) ماضي الأيام الآتية، ص . ٦٥ .

(13) Lettres à un jeune poète , GF – Flammarion, Paris ,1977.

(14) Idem , p. 67.

(15) Idem , p. 77.

(16) Le Gai savoir, GF- Flammarion, Paris ,1997.

(17) << Recueillement du matin >> , Lettres à un jeune poéte,p.56.

(١٨) إهداء ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة ؟

(١٩) إهداء الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع .

(٢٠) رسالة شهيرة موجهة إلى مترجمه البولندي Hulewics في Lettres à un jeune poète ,p.5.

(21) CELAN , Celan , poémes trad. Par John E.Jackson , éditions Unes , 1987 , P.17.

(٢٢) الأعمال الشعرية الكاملة ،بيروت منشورات نزار قباني، ١٩٨٣، المجلد الأول .

(٢٣) الوليمة بلا إهداء.

(24) Poétique du texte offert.

(٢٥) الوليمة ص ١١٩.

(٢٦) الوليمة ص ١٢٢ .

(٢٧) المصدر السابق، ص ٢٩.

(٢٨) المصدر السابق، ص ٤٣.

(٢٩) بحسب علمنا، جرى تلحين أربع قصائد : قصيدتي : " ابحث عني " المأخوذة من كلمات، و"شعوب" من "العشاق" المأخوذة من ماذا "صنعت بالذهب" ....، غنتها ماجدة الرومي، ومقطع من قصيدة "ماذا صنعت بالذهب ..."، "سوف يكون"، غناه عابد عزريا، ومقتطف من الرسولة بشعرها الطويل ... غنته هبه القواس .

(٣٠) ماضي الأيام الآتية، ص ٢٧ .

(31) PLEYNET , Marcelin , Tel Quel, Théorie d'ensemble, p.110.

(32) Idem , p. 111.

كتاب الوداع ..

رواية جمال مقار

محمود عبد الوهاب

جمال مقار كاتب مصري من مواليد عام ١٩٥٥ يكتب القصة القصيرة والرواية، صدرت له رواية "جواد" عام ٢٠٠٤، وراوية أغنية "الدم" عام ١٩٩٥ ورواية "طريد" عام ١٩٩٩، كما صدرت له المجموعات القصصية "الضعيفة يأكلها القراد" عام ١٩٩١، و"تحولات إنسان عابر" عام ١٩٩٨، و"سفر الطفولة" عام ٢٠٠٦. وقد حصل على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٩٩ وجائزة سعاد الصباح عام ١٩٩١. وفي عام ٢٠٠٧ صدرت روايته "كتاب الوداع" وهي موضوع قراءتي النقدية في هذا المقال.

ينقسم كتاب الوداع مبحثين: الأول بعنوان "تبديات وديع الثالث"، والثاني بعنوان "أخبار الوداع"، وما يعنيه الكاتب بالتبديات هو تجليات من حياة وديع الثالث نرى فيها بعض ملامحه الفكرية والنفسية والسلوكية، وهما مبحثان قد يتوقف أمامهما القارئ ويتساءل أهما كتاب أم رواية ؟

وأجيب عن السؤال بأننا أمام رواية اختار لها كاتبها هذا الشكل الخاص من أشكال الحكى، وليس من حقنا أن نلومه لأنه لم يكتب روايته في الأشكال المعتادة. إن التلقي الحر لعمله يلزمنا أن نقرأها في شكلها الخاص كما تبلور في عقله وقلبه ووجدانه، دون أن نفرض عليه من خارج تجربته شكلا نبحث عنه ونفتقده ونتقصى وجوده.

وقد اتسمت بعض فصول المبحث الأول بطابع كاريكاتوري اختلط فيه الجد بالهزل. وأود أن أهيب بالقارئ أن يتجاوز هذه القشرة، وأن يقرأ "الوداع" باعتباره عملا فنيا جادا، امتزج فيه الضحك والحزن، وارتدى فيه الراوي مسوح المثقف الحكيم حينا والموظف المسكين أو الزوج المغلوب على أمره حينا، والمهرج أو البلياتشو حينا آخر.

الراوي في كتاب الودعاء هو وديع الثالث ابن وديع الثاني وحفيد وديـع الأول. وهـو موظف (توقفت ترقيته منذ زمان طويل عند الدرجة الثالثة)، ومشروع أديب لم يكتمل.

في المبحث الأول نتعرف على تبديات أو تجليات من حياة وظيفية بائسة يراها وديع الثالث نوعا من الاستشهاد، وتبديات من حياتـه الأسرية مـع زوجـة تشاغبه وتخالفـه، وتبديات من مشاريعه التجارية الفاشلة (التي يستولي فيها النصابون على مالـه)، ومن تجربته في عالم الصحافة (أبحر بعيدا في الزمن ليراسل جريدة الأمس).

وفي سرده لمشاهد من حياته سوف تتكشف بعض ملامح ثقافته، ومن ذلك حديثه عـن سقراط وأفلاطون، وتفاحة نيوتن، وقوانين مندل، ونظرية النشوء والارتقاء، وفلاسـفة الوجودية، وشروده في تهويمات دينية وتاريخية وفلسفية.

في المبحث الثاني من الكتاب يسافر وديع الثالث إلى إقليم من أقاليم الصعيد للبحـث عن جدوده، وهناك يخبره عازف ربابة بما كان من أمر عائلته:

استقر نخلة الجد الأكبر في مساحة من الأرض وجعلها سكنا لأسرته، مرت السنوات وصارت الأسرة عائلة، ثم قبيلة لها عزوة من أبناء أشداء في أيديهم أسلحة، وحول مساكنهم سور حجري يحميهم من اللصوص، ومن العربان القادمين من الصحراء.

يموت نخلة ويخلفه في زعامة القبيلة ابنه عبد الله الذي ينجب عددا كبيرا من الأبنـاء أطلق على أكبرهم اسم وديع فكان وديع الأول

صاحب وديـع الأول الغوازي والغواني، ورأس عـصابة تهـاجم القوافـل القادمـة مـن السودان على درب الأربعين.

استدعى الباشا التركي الجد عبد الله وأعلن له غـضبه ممـا يرتكبـه وديـع مـن جـرائم سلب ونهب قوافل تجارته، وكان آخر تلك الجرائم خطفه لإحدي الجواري.

دفع عبد الله للباشا كمية من الذهب ثمنا للجارية، ورتب معه كمينا لوديـع، وحـين تمكنوا من القبض عليه انهالوا عليه ضربا بالسياط.

تاب وديع الأول عن السلب والنهب، وعمل بالتجارة، وتزوج وهو شـيخ مـن غجريـة شابة وفرضها على أبنائه من زوجته السابقة الفلاحة.

عاملت الفجرية أبناءه بقسوة. وكان أكبرهم حينئذ وديع الثـاني الـشاب، قبـل ليلـة سفره لأداء الخدمة العسكرية رتب وديع للانتقام من زوجة أبيه: صعد معهـا سـطح البيـت ومن هناك دفعها فسقطت على الأرض تتخبط في دمائها، خلال فترة عملـه بـالجيش بزغـت قدراته ومواهبه وقوة احتماله، تحرش به أحد جنود الاحتلال الإنجليزي فضربه وديع ضربا مبرحا، وقدم لمحاكمة عسكرية أدانته وحكمت بنفيه إلى طوكر بالسودان...

تكرر اعتداء وديع الثاني هناك على جندي إنجليزي اتهمه ظلما بسرقة مواد التموين.

قدم وديع لمحاكمة عسكرية لكنه تمكن من الهرب بمساعدة كرم المـواطن الـسكندري سافر وديع إلى المنيا واجتمع أخيرا مع أخته وأخويه.

أنهي وديع الثالث رحلة بحثه عن جذوره، وعاد إلى بيته ومعه مجموعة من العمـلات القيمة حصل عليها من عازف الربابة.

ما سردته لكم هو الخطوط العامة لكتاب الوداع، والسؤال الآن ما الذي يعنيه الكاتب بالوداع، أو بعبارة أخرى ما هو مفهومه عن الوداعة ؟ وما سر ولع الكاتب بالأرانب والدمى الأرنبية ؟

في ظني أن الوداعة عنده هي قبول الأمر الواقع باعتباره قدرا محتوما، والصبر على المكارة بلا اعتراض، والمشي بجوار الحائط، والتعايش مع الحياة باعتبارها عاصفة لا سبيل لمواجهتها إلا بالانحناء، والزعم بأن كل الذكريات المؤلمة سوف تتحول بمضي الوقت إلى ذكريات جميلة. وأن قبول الظلم قد يفضي يوما بالمظلوم إلى تبريره، والتسليم بأن ما يدعيه الظالم منطقي ومقبول. إن الوداعة التي كشفت عنها تبديات وديع الثالث هي التفاؤل دون أي أسباب تبرره أو تشير إليه، وهي الحياة في ماض لا يعرف الوداع زمنا غيره، ولكي نتعرف على أمثلة لذلك المفهوم يكفي أن نرى الفزع الذي انتاب وديع الثالث ـ وهو البريء ـ عندما رأي بعض رجال الشرطة أمام باب بيته، وأن نرى كيف تسلم خطابًا من ساعي البريد "بقلب واجف ويد مرتعشة ونفس متوجسة".

ويكفي أن نرى ردود أفعاله الواهنة حين وصف بالنذالة، وكلما سرق النصابون ماله أو اعتدوا على كرامته . وكيف كان يلهث من الرعب في مواجهة متسولين تحرشا به، ترى لماذا كان الوداع في هذا الكتاب مثل الأرانب، يختبئون دائما في الجحور، ولا سبيل أمامهم للنجاة من الخطر سوى في الهروب ؟

ذلك لأنهم — وعلى امتداد أجيالهم المتعاقبة — كانوا منكفئين دائما على همومهم الفردية . ينظرون حينا في أعماقهم وحينا إلى السماء لكنهم لا ينظرون مرة إلى موقعهم على الأرض، أو إلى علاقتهم بهياكل السلطة ، فإذا طلبوا لأداء الخدمة العسكرية التي تقربهم من مفهوم المواطنة . أطفأوا النور في عين من عيونهم حتى لا يصلحوا للجندية.

إنهم منعزلون في كيانات عائلية أو قبلية، لا يخرجهم من تلك العزلة إلا احتكاك فرد منهم بأحد ممثلي السلطة المحلية أو المركزية، حينئذ يضحى أهله بالمال لاستعادته، وإنقاذه من بطشه أو إخراجه من سجنه، حتى يعود فيضموه مرة أخرى إلى معازلهم، وهناك يعيشون في أغوارهم العميقة ،لا يعنيهم في كل الحالات أن يكون ممثل السلطة تركيا أو إنجليزيا أو مصريا، أو أن تكون مصر خديوية أو سلطنة أو مملكة، أو أن تكون ولاية من ولايات دولة الخلافة العثمانية التركية أو حامية إنجليزية. إنهم هناك قابعون في الهوامش المظلمة البعيدة عن العاصمة لا يتابعون أخبار المظاهرات المطالبة بالدستور والجلاء، تلك المظاهرات التي أثمرت دستور ١٩٢٣ أو معاهدة ١٩٣٦.

كانت سنوات الذل التي عاشها وديع الثاني مع زوجة أبيه الغجرية هي سر انفجار غضبه واعتدائه على الجندي الإنجليزي، لا باعتباره أحد جنود الاحتلال ولكن باعتباره رجلا فظا غليظ القلب عدوانيا، وقد تطوع كرم المواطن السكندري لإنقاذه وتهريبه دون أن تكون العلاقة بينهما هي علاقة مواطنين مصريين في مواجهة المحتل الأجنبي ، ولكنها كانت علاقة بين فردين نمت بينهما جسور من المودة والتعاطف.

في كتاب الوداعاء عبارات من الإنجيل مثل الحجر الذي رفضه البناءون هو سيصير رأس الزاوية، وجسدي أبذله من أجل حياة العالم، ومن كان له قميصان فليعط من ليس لـه. فهل كان الكاتب يعنى بالوداعاء المجتمع القبطي؟

أشاعت هذه العبارات لدى القارئ وهما بأن للرواية بعدا طائفيا، في حين أن الودعاء فيها هم الجماهير المنحدرة من أزمنة موغلة في الماضي البعيد.. جماهير تنتمي للإنسانية التي تعبر معضلة الحياة في متاهة الوجود .

بقيت عندي مجموعة من الملاحظات حول البناء الفني للرواية.

سعى الكاتب إلى دمج أفواج العبيد الذين كانت تجلبهم العصابات من إفريقيا في جموع الودعاء، وهي إضافة مقحمة على السياق السردي ولا تنتمي للخامة التي نحت منها الكاتب روايته وقد بقيت معزولة عن باقي الفصول ، وكأنها منتزعة من رواية أخرى.

أضاف الكاتب فصلا عن البداويت لا تربطه بالفصول الأخرى ضرورة فنية. فقد كان بطابعه التسجيلي غريبا عن السياق الروائي العام للرواية. وقد تضمن ذلك الفصل حلما رآه وديع الثاني في نومه خلال رحلة هروبه، وفي ذلك الحلم كان وديع أحد البداويت يحدثه شيخ منهم ويلومه لأنه يمشي بلا سلاح ويوصيه أن يموت وهو قابض على خنجره ، وهي عبارات ذات طابع خطابي وتحريضي لا تتلاءم مع الطابع العام للرواية..

في فصل وديع الأرانب بيان مفصل بأنواع الأرانب وأوزانها ومواليدها، شغل الصفحات من ٨٢ إلى ٨٧، وهو ما أدى إلى هبوط إيقاع الحكي إلى حد الهمود. في فصل وديع الأمس كتب المؤلف عن طيبة قلب العالم وبلورة النظام الكوني والمعبد المقدس ، طيبة قبل غزو الغزاة وقد تحولت بعد الغزو إلى مدينة خيالية يهيم بها الصوفيون.

ومن المفهوم أن الكاتب هنا يسخر من النزوع إلى مواجهة الأخطار بالأناشيد والعبارات البليغة، والاختباء في أنفاق الصوفية أو الهروب إلى تهويمات الخيال، لكن تلك العبارات جاءت من خارج السياق الفني وبدت أشبه بفاصل وعظي وخطابي منفصل.

في فصل سيد الودعاء يكشف لنا الكاتب قدرات وديع الثاني، ومهاراته وصلابته وكيف خاطبه قائده في المعسكر قائلا:

"لو كان عندي مئات من أمثالك قوة ونجابة وانضباطا وذكاء لغزوت العالم".

وقد تحول وديع الثاني في هذا الفصل إلى إله فرعوني صغير، وإلى ماكينة نادرة لا تكف عن العمل والإنتاج ، وإلى صعيدي فذ قادر على تحمل الألم، ويملك من الشموخ ما يرقى به فوق طلب العفو من جلاديه ، لكن تلك الملامح تكشفت فجأة دون أن يجسد لنا الكاتب التحولات التي طرأت على تكوينه النفسي والفكري والتي جعلت منه ذلك الرجل الخاص في تلك الأسطورة الخاصة.

تغريدة البجعة وجدل العلاقة

بين

القبح والجمال

طلعت رضوان

تذهب قراءتي لرواية "تغريدة البجعة" للكاتب مكاوي سعيد (الصادرة عن "الدار" للنشر والتوزيع ٢٠٠٦، ومكتبة الأسرة ٢٠٠٧)، إلى أن تلك الرواية أبرزت علاقة الجدل بين المتناقضات التي يزخر بها الواقع المصري في السنوات الأخيرة، وأن العلاقة بين القبح والجمال، ضمّت في أعطافها مجمل التناقضات الأخرى. وأن إعادة تشكيل الواقع بمتناقضاته، جاء إبداعًا ثريًا، لأن الملمح الغالب في الرواية أنها توحي أكثر مما تُفصح. ولأنها حققت (الجدل الفني) فكان من الطبيعي أن تعتمد على تعدد الرؤى، وبالتالي استبعاد (الأحادية) التي تقتل أي عمل إبداعي. وأن المتناثر والمتباعد (سواء في الشخصيات أو الأحداث) يحفر لنفسه مجرىً يصب في الرؤية العامة للرواية.

تعتمد الرواية على نظام الدوائر، وأن الراوي في قلب هذه الدوائر. فمثلا نجد إشارة إلى اسم شخصية ما أو حدث ما في الصفحات الأولى، ولكن الدائرة لا تكتمل إلاّ بعد عدة صفحات، وربما في الصفحات الأخيرة من الرواية. وعلى سبيل المثال فإن "هند" ماتت في الصفحات الأولى، بينما هي تنبض بالحياة حتى السطور الأخيرة من الرواية. وقد ساعد الكاتب على ذلك – سواء عن تخطيط مسبق أو جاء أثناء عملية الخلق الإبداعي – تعدد (الثنائيات) داخل العمل؛ ثنائيات تبدو متباعدة عن بعضها البعض، وأن كل ثنائية يضمها عالم خاص وتفاصيل شديدة الخصوصية، ولكن يجمع كل هذه الثنائيات خيط واحد هو الحب.

وأعتقد أنه كان من المستحيل تجميع هذه الثنائيات إلاّ من خلال شخصية مثل شخصية الراوي، فهو (مدمن) التردد على المقاهي والبارات. وهذا ما أتاح له التعرف على العديد من الأشخاص الذين تراوحت معرفته بهم بين الصداقة العميقة، والتعارف العابر. كما أن الراوي متعدد الجوانب النفسية والعقلية؛ فهو في أحيان أقرب إلى شخصية الإنسان البوهيمي الذي تأسره الفطرة قبل العقل ومنطق الناس والأشياء، وفي أحيان أخرى يكون

شديد القسوة على الآخرين، حتى على أمه وأخواته. وأحيانًا يكون شديد الرومانسية، وفي أحيان أخرى يتبع أسلوب الإنسان الحذر، ثم نراه في مواقف أخرى شديد التهور إلى درجة الجنون. كما أنه مرّ بمراحل متنوعة من الإدمان: من الحقن إلى المخدرات إلى الخمر. ويتجسد الصدق الفني في شخصية الراوي، عندما اختار له الكاتب شخصية المبدع الذي كتب الشعر واهتم بالقضايا العامة وانخرط في بداية حياته بأحد تنظيمات اليسار، ولكن كل هذا لم يحقق له الاستقرار النفسي أو العقلي. وفي لحظة صدق مع النفس قال "لم أفعل شيئًا صائبًا في حياتي. أهدرتُ كل الفرص التي كان من الممكن أن تُغيّر مصيري. وتمسكتُ بإصرار وعن عمد وبغباء شديد بمشاريع حياتية كانت نتائجها الحتمية فشلا وعبثًا وطيشًا ونزقًا وجنونًا. وتجاهلت مقدماتها المحبطة. وراقبتُ بلامبالاة أشرعة الخسارة وهي تتقدم نحوي. كنتُ دائمًا مُصرًا على الخوض في مستنقع الخراء حتى رأسي. أحتاج غالبًا إلى كتيبة من الأطباء النفسيين الأكفاء. وإلى احتجازي داخل عنبر بأعتى مستشفيات المختلين عقليًا. ويكون موصدًا بإحكام، حيث لا تواصل ولا اتصال" (ص٢٧). وفي لحظة صدق أخرى قال "حياتي أصبحت صدفة خربة ولا أمل في خلاص. أنا حتى لم أصبح شاعرًا كبيرًا أو كاتب أغان متواضعًا. البين بين هو أصعب ما ينحدر إليه المرء" (ص١٦٧). والرواية تطرح سؤالا لم يكتبه الكاتب ولكن يستنتجه القارئ: لماذا اهتم الراوي بتجميع ثنائيات الحب، خاصة وأنه في لحظات كثيرة يكون أقرب إلى شخصية الإنسان العبثي؟

تأتي الإجابة من علاقة الراوي بحبيبة عمره هند. هي علاقة شديد الرومانسية في مناخ شديد الواقعية، بل إنها واقعية تتردى في أحيان كثيرة إلى درجة الانحطاط، واقعية يغلب عليها تجاهل أي بُعد إنساني في علاقة البشر بعضهم ببعض. تصل رومانسية الراوي إلى درجة أنه كان يرى هند "لا تتبرز أو تتجشأ أو تعرق أو تتنفس مثلنا. تكاد تكون البنت الوحيدة التي لم تراودني نزعة حيوانية تجاهها، باستثناء أختي ومحارمي تأدبًا. كنتُ أحلم بزواجنا. وأننا نعيش داخل شقة كبيرة بها غرفتا نوم منفصلتان. لكل منا واحدة. وأحرص على الاستيقاظ مبكرًا عنها. أزيح بيدي شعاعها النوراني الذي يُظلّلها إلخ" (ص٨٩). هند أحبّت الراوي بتلقائية وصدق. أحبّت فيه الإنسان العاطفي المحب للبشر. وأحبّت فيه الشاعر الواعد، إلى درجة أن تشتري عدة نسخ من الصحيفة التي نشرت له أول قصيدة، لتوزّعها على زميلاتها في الجامعة وعلى أفراد أسرتها. عفوية حب هند ملأت روح الراوي بطيفها النوراني. فجأة يضرب القدر الغاشم ضربته القاتلة. تموت هند في لحظة عبثية، إذ تسقط عليها دانة من مخلفات حرب أكتوبر ١٩٧٣ كانت تذكارًا أراد طلبة الكشافة الاحتفاظ بها في الجامعة.

ماتت هند ولكن حبه لها ظلّ نابضًا داخل وجدانه. تعرّف الراوي على شابة اسمها ياسمين. طلبت منه أن يُبدي رأيه في أشعارها. عقله المضطرب وحياته العبثية جسّدا له روح هند في وجه وجسد ياسمين. يُصدّق الراوي نفسه ويعتقد أن "هند" قد عادت "بنفس نحافتها وبملامح قريبة منها" ويقول لطبيبه النفسي "هل تعلم أنني أحيانًا أستكمل حوارات مع ياسمين كانت قد توقفت بيني وبين هند منذ عشرين عامًا؟" (ص٩٢). وياسمين رغم كتابتها للشعر، فإنها تأثّرت بأفكار الأصولية الدينية، فكانت ترتعد إذا لامست كف الراوي يدها

عفويًا. في مثل هذه اللحظات ينتبه الراوي إلى الفرق بين هند وياسمين فيقول لنفسه "متى تفهمين أيتها الطفلة أنني غير عابئ بجسدك الطفل. ولا مفاتنك التي توشك على البلوغ ولا مهتمًا بلمسك وأنك كأنثى لا تُمثلين لي شيئًا على الإطلاق. سئمتُ تمثيلك دور العذراء البتول وكرهته. هند كنتُ ألمسها وتلمسني، لكنها كانت تدخلني كطيف نوراني تغسلني من كل الغرائز الحيوانية والآدمية. هذا هو الفرق الشاسع بين روحَيْكما" (ص١٩٧). ورغم ذلك ظلّ يخلط بينهما لدرجة أنه في مواقف أخرى كان ينادي ياسمين باسم هند (ص٢٤٣).

ولأن روح هند ظلّت ترفرف داخل وجدان الراوي، فإن رصده لثنائيات الحب بين أصدقائه يتسق تمامًا مع حالته الشعورية. ومع ملاحظة أن رصده كان عفويًا، بل كان يُبدي بعض التحفظات على علاقات الحب هذه. أما نهاية كل حالة، فليس للراوي دخل فيها، إنما هي براعة الكاتب الذي كان يوحي ولا يُفصح.

ثنائية الحب الأولى كانت بين عصام (الصديق الذي أحبّه الراوي كثيرًا) وسامنثا. عصام مصري فمن هي سامنثا؟ إنها سيدة أعمال سنغافورية، مسئولة عن تسويق فواكه البحر والكافيار إلى منطقة الشرق الأوسط. يصفها الراوي بأنها فتاة ضيئلة الجسم. فقيرة المفاتن. كالحة الوجه. إنجليزيتها حادة سريعة وصوتها معدني. بل إن الراوي يُعبّر صراحة عن عدم ارتياحه لسامنثا لأنها أخذت عصام إلى سنغافورة، تمهيدًا للزواج. وعندما طلبت سامنثا الطلاق وعاد عصام إلى مصر وهو يبكي، أخذه الراوي في حضنه وقال لنفسه "أكاد أكون شامتًا فيه ومبتهجًا من فشل علاقته بسامنثا" (٢٢١). وبعد أن ساءت حالة عصام النفسية والعقلية، لدرجة إهماله الفن التشكيلي الذي أبدع فيه، وأغلق على نفسه كل أبواب الدنيا، وتطرف في الزهد تطرفًا فاق التصوف والدروشة؛ انزعج الراوي من حالة صديقه الذي أهمل لوحاته، فقال (الراوي) لنفسه "قريبًا ستكون لي قائمة أهداف أنوي تصفيتها. ولو كانت الملعونة سامنثا مازالت موجودة بمصر لكانت على رأس قائمتي" (٢٣٤). ويصل التطور الدرامي في النهاية التي لم يتوقعها القارئ، إذ تموت سامنثا فجأة من سرطان في المخ. أما المفاجأة الأخرى التي غيّرت موقف الراوي تجاه سامنثا، من الكراهية إلى الحب، فهو موقفها تجاه عصام أثناء الطلاق، إذ أصرّت على أن تُبرئ عصام من أية حقوق لها. وأكثر من ذلك أنها عرضت عليه أن يُقاسمها مالها كما تنص شريعتها البوذية (٢٢٢)، لذلك كان الكاتب بارعًا عندما جعل وجه سامنثا أحد الوجوه التي يراها الراوي ويحبها (مثل وجه أمه) وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة.

ثنائية الحب الثانية بطلتها زينب عشيقة الراوي، التي هربت من جحيم الفقر في الصعيد إلى جحيم الصعلكة في القاهرة. تحاول أن تُجرب حظها في الصحافة الخاصة بنظام القطعة. تعشق الحياة بحلوها ومرها. ترفض أن تأخذ ولا تُعطي. لذلك فهي تهب جسدها للراوي عن طيب خاطر مقابل عطفه عليها. ولأن عُشّاق الحياة هم أيضًا عُشّاق للمغامرة، وأكثر من ذلك يؤمنون بهاتف الوحي الذي يخترق القلب ويُضمّنه حبًّا غير متوقع. وهذا ما حدث مع زينب، إذ وهي تسير في الطريق العام يشد انتباهها شخص أجنبي بملابس مهلهلة يحمل على ظهره جيتارًا خشبيًا، ولكنه يختفي. ظلت تجوب شوارع القاهرة وباراتها لعدة أيام. أخيرًا وجدته. إنه خوليو المكسيكي الملحن وصاحب فرقة شعبية متجولة.

وعندما رأى زينب، أيقن أنها بشارة السماء. وبعد أن سافر إلى بلده أرسل لها دعوة لزيارة المكسيك. وفي الليلة السابقة على السفر رفضت المعاشرة الجسدية مع الراوي، فرغم أنها لم ترتبط برباط الزواج الرسمي بخوليو، فإن الحب طهّرها وخلّصها من حياة الصعلكة. وعندما عرض عليها الراوي بعض النقود، رفضت وقالت له إن خوليو أرسل لها مبلغًا كبيرًا وتذكرة الطائرة.

ثنائية الحب الثالثة بطلها أحمد الحلو وزوجته شاهيناز. بدأ أحمد حياته ماركسيًا. وشاهيناز رغم أنها من أسرة ثرية، كانت تُفضل تدخين سجائر كليوباترا التي يُدخنها أحمد. وكانت تسير وهي تضع تحت إبطها مجلد رأس المال لماركس وتتنقل به من كافتيريا إلى أخرى داخل الحرم الجامعي. وبعد أن انتقل أحمد من الماركسية إلى الأصولية الإسلامية، انتقلت معه شاهيناز بالتبعية. علاقة الحب بين هذا الثنائي علاقة ملتبسة. شاهيناز هي مجرد (ظل) لحبيبها وزوجها أحمد. وإذا كان أحمد في تحوله الجديد قدّم استقالته من الحكومة الكافرة، وفضّل أن يبيع البسبوسة وشرائط الأدعية والقرآن، فإن شاهيناز تنقبت وتفرّغت لإعطاء دروس دينية للأطفال في مدرسة (إسلامية) بعد أن كانت تحمل الكلاشنكوف، وبعد أن كان أحمد يقول عنها إنها برعم الثورة من أجل الكادحين.

ثنائية الحب الرابعة بطلها كريم (أحد أطفال الشوارع). كريم أحبّ زميلته وردة، وفي لحظة غضب شوّه وجهها. أبلغت وردة عنه ودخل السجن بسببها. ولأن الراوي كان وثيق الصلة بأطفال الشوارع بسبب الفيلم التسجيلي المزمع إنتاجه، فإنه كان يتابع تطور العلاقة بين كريم ووردة. فذكر رغم أن كريم "ثأر لنفسه وطردها من وسط البلد. كنتُ حين أنكأ جرحه وأحدّثه عنها يكاد أن يبكي. كان غير مهتم بمن تضاجع، فردًا كان أم مائة. بقدر ما كان يتابع أخبارها دون أن تدري مخافة أن يؤذيها أحد فيهرع لنجدتها"، لذلك يضيف الراوي "لأولاد الشوارع قلوب أيضًا. وعندما يحبون لا يحتمون خلف رمزية الشعر. أولاد الشوارع ليس لديهم ما يتخلون عنه. لذا عندما يُحبون ويفشلون في حبهم يأكلهم جرحهم الدامي حتى النهاية" (ص ٢٠٣، ٢٠٤).

ذكر الكاتب على لسان الراوي قصة الحب العميقة التي عاشها الفنان المكسيكي "دييجو ريفيرا" وزوجته الفنانة التشكيلية "فريدا كالو" التي أقعدها المرض وأصبحت عاجزة عن الخروج والتواصل مع العالم. فماذا فعل الزوج العاشق؟ رسم على أسقف الشقة وجدرانها وأعمدتها كل الأشخاص الذين كانت تحبهم زوجته، والأماكن التي كانت تشتاق إليها: "المزارع والسماء والنباتات التي تحبها. والحياة الطبيعية لسكان المكسيك التي تعشقها إلخ" (ص ٥٠).

هذا الفنان المكسيكي كتبت عنه د. مرفت عبد الناصر أنه كان يعشق زهرة (الكلا) المصرية الشبيهة بزهرة اللوتس المصرية أيضًا، وأن زهرة الكلا كانت البطلة المفضلة في عدد غير قليل من أعماله الموجودة في متحف لوس أنجلوس. ومن بين تلك الأعمال لوحة لامرأة عارية "نراها فقط من الخلف تحتضن سلة هائلة مملوءة بزهور الكلا وفي أرضية اللوحة تختلط حدود الجسد الأنثوي العاري بمعالم وحدود الزهور نفسها كما لو كانت الزهور تخرج من تربة جسدها. لون الجسد العاري الذي صبغته الشمس مع بياض تلك الزهرة، يخلق تناغمًا

غريبًا في التضاد. هارمونية الخطوط والألوان لامرأة تحتضن الحياة. بل تبدو كأنها والزهرة شيء واحد: الحياة" (لماذا فقد حورس عينه – قراءة جديدة في الفكر المصري – دار شرقيات ٢٠٠٥: ص ٨٩).

وأعتقد أن قصة الحب بين الفنان دييجو ريفيرا وزوجته قد (عمّقت) علاقات الحب داخل النص الروائي، رغم أنها قد تبدو دخيلة على السياق العام للرواية. ولكن إذا علمنا أن الرواية تخلو من أية أخبار عن زينب بعد سفرها إلى المكسيك، فإن الكاتب قدّم البديل. وكأن قصة الحب الحقيقية التي جمعت بين الفنان دييجو وزوجته فريدا، سوف تتجدد بين زينب وخوليو. الكاتب هنا استخدم الإيحاء الذي هو أكثر عمقًا من الإفصاح.

••••

إذا كان بناء الرواية قد تشكّل على نظام الدوائر، وداخل الدوائر رأينا ثنائيات الحب المتنوعة، فإن داخل هذه الدوائر بعض المحاور التي أبرزتها الرواية. فنجد محور أطفال الشوارع. البطلة هنا هي مارشا الأمريكية التي تستميت لإنتاج الفيلم التسجيلي عن أطفال الشوارع، وتتلقى الكثير من الأموال من جهات أمريكية وأوروبية. في هذا المحور يثير الكاتب قضية اهتمام الأمريكيين بظاهرة أطفال الشوارع المصريين. هل هو اهتمام بريء أم لأغراض سياسية؟ لا يتعرض الكاتب لمناقشة هذه الدوافع، وإنما اكتفى بأن وضع بعض المفاتيح لفهم شخصية مارشا، فهي قد قامت بإعداد العديد من رسائل الدكتوراه بعدد ملابسها الداخلية. وهي تهتم برصد الواقع المصري، لدرجة إجادتها للغة المصريين والنوبيين، وتشارك في المظاهرات، سواء ذات الشأن المصري (مثل حريق مسرح بني سويف الذي راح ضحيته خمسون فنانًا مصريًا) أو ذات الشأن العربي مثل الاعتداء الإسرائيلي على لبنان وغزة. كما أنها تتابع نشاط تيار اليسار المصري والتيار الأصولي، وتُعد رسالة جديدة عن (وسطية الإسلام وتطرفه من خلال تشريح الطبقة الدنيا المصرية) (ص ١٤٧). وعندما حاول الراوي إقناعها بالعدول عن مشروع الفيلم ووضع لها بعض العقبات، انزعجت وقالت بصلف أنها ستمضي في تنفيذ المشروع حتى لو تخلى هو عنه. هذه المعلومات عن شخصية مارشا، على القارئ أن يتولى تجميعها ليستخلص منها ما يشاء. الإضاءة الوحيدة التي ذكرها الكاتب جاءت على لسان الراوي الذي عاش فترة من حياته في أمريكا، وبعد أن تعرف على مارشا وطلبت منه مساعدتها في إعداد الفيلم قال لنفسه "هربتُ من أمريكا في الماضي، وها أنا أخدم أهدافها الآن" (ص ١٨٢) مخاوف الراوي من مارشا ومن أهدافها التي لم يُفصح عنها بشكل مباشر، تتأكد في نهاية الرواية، بشكل فني بالغ الدلالة، عندما رفض تسليم أشرطة الفيلم التي صوّرها إلى مارشا.

محور آخر هو انتقال بعض اليساريين المصريين من الماركسية إلى الأصولية الإسلامية. في هذا المحور ركّز الكاتب على شخصية أحمد الحلو الذي بدأ حياته ماركسيًا وتم إعتقاله عدة مرات، وانتهى إلى أصولي يرى أن المجتمع المصري يعيش مرحلة الجاهلية الحديثة، وأن الكفر انتشر بين الناس، وأن أموال الدولة والشركات حرام. ويصل إيمانه بالأصولية الإسلامية إلى درجة أن ينفعل ويغضب لأن طفلته بنت الرابعة من العمر وترتدي الإسدال، تمد يدها لتصافح الراوي فإذا به (أحمد الحلو) يصْرخ في وجهها "أين الله يا فاطمة؟ أين الله

يا فاطمة؟" (ص ١١٨). وأحمد الحلو هو المقابل الفني لعدد من الماركسيين الذين تحوّلوا للمتاجرة بالإسلام وتمتلئ الصحف بكتاباتهم والفضائيات والأرضيات بوجوههم. الفريق الآخر من الماركسيين المتحولين هم الذين تخلوا عن هموم العمال وفضّلوا ممارسة الأنشطة الطفيلية. واذا كانت الأصولية الدينية تُشكّل خطرًا على أي مجتمع عصري، فإن الاقتصاد الطفيلي لا يقل خطورة.

وعن العلاقة بين الأصوليات الدينية والرأسمالية الطفيلية كتب د. مراد وهبة: "إنها وحدة ضد الحضارة الإنسانية. الأولى تمنع إعمال العقل والثانية ترفض القيم الحضارية لأنها تنمو رأسماليًا بدون تنمية. وأن الأصولية الدينية تقتل الإبداع والتقدم والرأسمالية الطفيلية تُفكك المجتمع" (جرثومة التخلف – مكتبة الأسرة ١٩٩٨: ص ١٥٥، ١٦٧، ١٨٠).

محور ثالث أبرزته الرواية هو تغلغل الأصولية الإسلامية داخل المجتمع المصري، لدرجة أن أحمد الحلو الذي بدأ ماركسيًا أصبح يُردد مقولات الأصوليين. إن الماركسية (رغم أية تحفظات على شقها الاقتصادي) عظّمت من قيمة العقل الإنساني، وكرّست أهمية الوعي بقانون الجدل، جدل الإنسان مع الطبيعة ومع المجتمع ومع أنظمة الحكم. وأهمية الوعي بقانون التغير الكمي الذي يتحول إلى تغير كيفي إلخ، فكيف يتحول الإنسان الذي درس الماركسية وهضمها من النقيض إلى النقيض إلى درجة التجاهل التام لأبسط النوازع الإنسانية. فأحمد الحلو – على سبيل المثال – عندما علم أن صديقه الراوي قد يتزوج من مارشا، نصحه بالتراجع وعدم إتمام هذا الزواج، وقال مُبررًا موقفه "إن الإمام أحمد بن حنبل قال في حكم دفن النصرانية في مدافن المسلمين بأنها لا تُدفن في مقابر المسلمين، فيتأذوا بعذابها. وإن كان في بطنها جنين مسلم لا تُدفن بمدافن الكفار، فيتأذى ولدها بعذابهم، وأنها يجب أن تُدفن وحدها إلخ" (ص ١١٦). ويصل طغيان اللغة الدينية إلى عقل الأطفال الذين شاهدهم الراوي وهم ينزعون (بعنف) الصليب من على يد أحد الأطفال. وإذ تدخل الراوي لإنقاذه صرخ الأطفال في وجهه "يا قبطي يا وسخ" (ص ٢٦،٢٥). ويتعرّف الراوي على فتاة تتاجر بجسدها، وقبل إتمام الفعل الجنسي تسأله عن ديانته، وعندما يقول لها إن اسمه مصطفى تتشكك، وتُبرر موقفها قائلة "أصْلي بصراحة ما حبش أعمل الحاجات دي مع المسيحيين. حرام" وبعد انتهاء الفعل تستحم وتطلب من الراوي سجادة الصلاة، وتسأله عن اتجاه القبلة، ثم تأخذ أجرتها وتنصرف (ص ٩٤–٩٧). وشريف المهندس في شركة للبترول، يترك البحث عن البترول إلى البحث عن معتقدات الآخرين بمن فيهم والده يوسف حلمي المنتج السينمائي، فيقتحم الشقة وينزع صور الفنانين من على الجدران، ويتّهمه بأنه ربّاه من المال الحرام، وفي آخر لقاء غاصف بين الابن والأب انتقل الأخير إلى العناية المركزة تمهيدًا للحظات الموت (ص ٤١، ٤٢، ٦٠). ربط الكاتب بين تغلغل الأصولية الإسلامية في المجتمع المصري وبين الثقافة الوافدة من جزيرة العرب، وأن الأخيرة نقيض للثقافة القومية المصرية. عاش الراوي في بعض البلاد العربية عدة سنوات، وبالتالي استطاع أن يرصد التغيرات التي طرأت على المصريين، فكتب: "استتب الغزو الوهابي على أرض مصر عن طريق حشود المدرسين والأطباء والموظفين وحتى العمال الذين عملوا لفترات طويلة بالمملكة السعودية ثم عادوا. تغيّرت أنماط الحياة بمصر كثيرًا." هجرنا تقريبًا سماع التلاوة الرائعة الجميلة لعبد

الباسط ومحمد رفعت ومحمد صديق المنشاوي إلخ. صار الناس يميلون بذوق عام تم إفساده إلى أصوات مفتعلة للحذيفي والسديسي إلخ. بتنا نستمع إلى سرسعات خليجية ونهمل عبد الحليم وأم كلثوم ونجاة. وغزت مطابخنا الكبة والتبولة إلخ. ولم يبق لنا إلاّ أن نأكل الجراد والضب" (ص ٩٣). ولكن شدّ انتباهي أن ما ذكره الكاتب عن المقرئين المصريين المتميزين أمثال الشيخ محمد رفعت الملقب بـ (قيثارة السماء) ذكره أيضًا الكاتب الفلسطيني يحيى يخلف في روايته البديعة "نجران تحت الصفر" إذ في إشارة دالة ذكر أن المجتمع البدوي في النصف الثاني من القرن العشرين كان يسمع القرآن بصوت الشيخ الحصري (نجران تحت الصفر - دار الآداب البيروتية - ط٤، ١٩٨٨ ص ٤٢).

نسج الكاتب شخصية الراوي بلغة الفن، فقد انطبعت العبثية على علاقاته بأقرب الناس إليه. فهو يعامل أمه بجفاء، رغم أنها هي التي تهتم بشئونه، ويعترف هو بذلك حيث ذكر "ظلّت أمي حبيسة الشقة لعامين. وقد تكالبت عليها كل الأمراض والعلل ومشكلات شقيقتيّ. كنت أتركها للجيران يرعونها ويهتمون بها. وأعود ليلا مترنحًا ومنتشيًا. ألقي عليها نظرة واحدة من بعيد دون أن أجرؤ حتى على الاقتراب منها وتقبيلها". ولكن عندما بلغه خبر وفاتها تغيّرت حالته الشعورية تمامًا، فينتبه إلى أنها "لن توقظني بعد اليوم. رفعتُ الملاءة البيضاء التي كانت ترقد تحتها بأمان. احتضنتها وقبّلتها وقاومتُ الجيران الذين كانوا يدفعونني بعيدًا وهم يصرخون في وجهي: حرام. أحيانًا كثيرة أتمنى أن أدفع عمري كله مقابل أن تعود إلى الحياة ولو لليلة واحدة. أحملها فوق ظهري وأطوف بها العالم". ورغم مرور الشهور على وفاتها، كان كلما دخل الشقة يستنشق رائحة أمه. ويستحضر رائحة طبيخها وذكرياته المخبوءة معها (ص ٥١، ٧٧). والراوي هنا (وربما لأنه يكتب الشعر) كأنما كان يُعيد صياغة ما كتبه الشاعر الكبير عبدالرحيم منصور الذي قال "ما تفسروش حلمي/ أنا بس بأتمنى/ ريحة خبيز أمي / جايه لي من الجنه". والراوي يُعامل أيضًا شقيقتيه بنفس الجفاء، لدرجة أنه رفض أن يكتب شقة وسط البلد للورثة. وكان مبرّره هو أن يجعلهم "يتطاحنون عليها. ويتقاتل بعضهم والأقدر والأقوى قذارة وبلطجة يحصل على النصيب الأكبر". ولكنه عندما أدرك أن نهاية حياته تقترب، كتب لأولاد شقيقتيه شهادات استثمار بمالغ كبيرة (ص ٢٦٩، ٢٧١)، وأكثر من ذلك فإنه ينتشل كريم من حياة التشرد والصعلكة، ويشتري له محلا تجاريًا ليبدأ حياة جديدة مستقيمة ومستقرة.

ظلّت روح هند تطارد الراوي حتى الصفحات الأخيرة من الرواية، هند حبيبته الأثيرة والتي قتلتها دانة من مخلفات حرب أكتوبر. وظلّ يخلط بين هند وياسمين إلى درجة مطاردة الأخيرة بشكل مَرضي، على أمل أن تأتيه البشارة التي ينتظرها: أن جسد ياسمين يحمل روح هند. كما ربط الكاتب بين الدانة التي قتلت هند والمسدس الذي أعطاه له يوسف حلمي. هذا المسدس من خصوصيات سعيد (الابن المفضل ليوسف حلمي) جاء لسعيد استدعاء من وحدته العسكرية. خرج مسرعًا ونسي مسدسه. استشهد سعيد في المعركة. ظهر سعيد في أحلام الأب. طلب منه أن يُعطي المسدس للراوي. لعب المسدس دورًا في الإيحاء بأن الراوي قد يقتل به مارشا الأمريكية، أو سامنثا. أو أنه سيكون وسيلة انتحار الراوي. يفاجئنا الكاتب أن الانتحار تم بواسطة الحبوب المخدرة. فماهو مصير المسدس؟ قبل الانتحار يعطي

الراوي السدس لكريم. فما هو المغزى؟ هل يريد الكاتب أن يقول إن كريم هو الأمل؟ وهل الأمل يكمن في السلاح الذي يؤدي إلى القتل والمزيد من الدماء؟ ومن هو العدو المستهدف بالقتل؟ هل هي إسرائيل التي أشار الراوي كثيرًا إلى جرائمها ضد الشعبين الفلسطيني واللبناني؟ وهل استمرار الحروب التي عانت منها البشرية طوال تاريخها هي الحل الأمثل؟ أسئلة كثيرة يُثيرها السدس رمز القتل والعنف. صحيح أن الكاتب لم يُصَرِّح بأي معنى محدد. وترك للقارئ استخلاص ما يراه. وإن كنت أعتقد أن الراوي (وبالأدق الكاتب) واحد مما يرون ضرورة استمرار الكفاح المسلح ضد إسرائيل. يؤكد ذلك أنه وهو على مشارف الموت رأى الوجوه المحببة إلى نفسه، مثل سامنثا (التي ظلمها في البداية) وجوليا (خادمة مارشا والتي كان يقسو عليها) وأمه. ثم جمع بين وجه هند التي قتلتها الدانة وسعيد الشهيد صاحب السدس، خاصة وأنه ورد على لسان الراوي "نحن في حاجة إلى بحور من دم نبذلها في مقابل حريتنا الأبدية" (ص ٢٣٢).

•••••

ملاحظات خلافية:

ذكر الكاتب واقعة قرأها الراوي في لائحة المطبوعات الحكومية التي أصدرها السلطان عبد الحميد الثاني عن أحداث الثورة الروسية عام ١٩١٧، مُلخصها أنه ممنوع الكلام عن المظاهرات والثورات الواقعة في بلاد أخرى، وأن الصحيفة التي نشرت الخبر اكتفت بالقول "حدثت أمس خناقة في روسيا" (ص ١٩٩). وفي تعليق الراوي على الاعتداء الإسرائيلي على غزة رأى أن الرقيب على الصحف (حاليًا) يتعامل بنفس منطق الرقيب العثماني، أي منع الحديث عن أحداث غزة (ص ٢٠٧). وهو رأي يخالف الواقع، حيث إن الصحافة وكل الميديا تنشر أخبار أي اعتداء إسرائيلي، حتى في الدول التي تُقيم علاقات طبيعية مع إسرائيل.

يستخدم الكاتب مقولة الثقافة السائدة عن لغة المصريين باعتبارها (عامية أو لهجة) والمقصود بذلك أنها (عامية العربية). يرتبط بذلك قول الراوي إن مارشا (الأمريكية) بعد أن "أجادت اللغة العربية والدارجة والفلاحي إلخ أصبحت تفكر أيضًا باللغة العربية" (ص ١٤٥)، وإذا طبّقنا هذا الكلام علينا نحن المصريين (وليس على مارشا الأمريكية) نجد أن العكس هو الصحيح؛ فرغم أننا نستخدم اللغة العربية في الكتابة وأن كثيرين يستخدمونها في الندوات إلخ فإننا نفكر بالمصري. والكاتب يتّبع أسلوب الكتابة الشائعة في الثقافة السائدة، فيكتب "أنا قلتلك" و"تكتبلي" والأمثلة عديدة. في حين أن الكتابة الصحيحة هي "أنا قلت لك" و"تكتب لي".

إن هذه الملاحظات لا تُقلّل من أهمية هذا العمل الأدبي البديع، الذي وعى الكثير من مفردات الشخصية المصرية، وصاغ الكاتب هذا الوعي بلغة الفن. مثل موقف أطفال الشوارع من صاحب معرض السيارات الذي ضرب كريم بقسوة، فكان رد الأطفال هو التبرز ليلا أمام معرضه، فأصبح يُعاملهم بإنسانية. ومثل موقفهم من رجال الشرطة، حيث كانوا قد استولوا على أحد القصور المهجورة. وحتى لا يتكمن رجال الشرطة من الوصول إليهم، هدّموا السلالم

المؤدية إلى مداخل القصر. وكان البديل لوحًا من الخشب يستخدمونه عند الصعود والهبوط. كما رصد الراوي ظاهرة المرأة المصرية التي يموت زوجها أو تنفصل عنه بالطلاق أو يهاجر زوجهـا إلى بلاد الغربة، فإنها تفضل تربية الأولاد، وأن الجـنس آخر ما تفكـر فـيه (ص ٢١١،٢١٠). ومثل وعي الكاتب بقيمة التسامح المصري؛ إذ إن سكان الحارة الشعبية التي تربى فيها الراوي، يمارسون السرقة والاحتيال بل والهجوم على أي زائر غريب، ورغم ذلك عندما يرون الراوي مع صديقته الأمريكية ويدخل بها شقته "استقبلتها الجارات بود وعاملنها كما يعاملون عروسة المولد" (ص ٧٩). والرسالة هنا أن المصريين الأميين يؤمنون بالتعددية ويُقدّسون خصوصية الإنسان.

ذكر الراوي أن البجعة في أيامها الأخيرة حين تستشرف الموت، تتجه إلى شاطئ المحيط وتنطلق في رقصتها الأخيرة وتُغرّد تغريدتها الوحيدة الشجية ثم تموت (ص ٢٦٥)، وكما أن البجعة تستشرف الموت وترقص رقصتها الأخيرة، كذلك فعل الراوي. فهو أيضًا استشرف الموت، بل إنه حدد لحظة موته، وإن كان لم يرقص كما ترقص البجعة، فإنه استعاض عن ذلك بالوجوه المحببة إليه. وتذهب قراءتي في الربط بين موت البجعة وانتحار الراوي، إلى أن الشعوب التي لا تدافع عن شرعية الحياة بما فيها من بهجة، مصيرها الفناء.

في التبيين السردي
مسـألة وقت:
بحث إبداعي في المسألة الحكائية

سيد قطب

فعل إنجاز الحكاية:

كل علامة تداولية في أنساق التعبير الرمزية تحل محل شيء ما، أو فكرة ما، أو مفهوم ما، إنها تشير إلى مرجع ما، مثلما تحل كلمة (قلم) محل ذاك الكيان الخشبي أو المعدني الذي نمارس به الكتابة، تحل الكلمات محل الشخصيات والأشياء والأفكار والمشاعر والأمراض والأوهام، لدرجة أن أصحاب المعاجم –في بعض الأحيان– لا يعرفون كيف يصفون تلك الأشياء التي حلت محلها الرموز (الأصوات القولية والخطوط الكتابية) ولكن الأمر يزداد صعوبة في علاقة العلامات بمرجعيتها حينما تكون هذه العلامات مؤسسة لأنظمة الفنون، فيدخل الرمز في نسق أكثر تعقيدا.

يرصد منتصر القفاش هذه الحيرة المعرفية التي يواجهها البشر في التعامل القولي في السياقات المختلفة مما يدفعهم لوضع عبارات تعويضية عن سياق مسبق يسمح لهم بالانطلاق في التعامل الاتصالي، فكل تواصل لغوي يفترض معرفة مسبقة، لا تكمن هذه المعرفة فقط في التمكن من رموز اللغة وإنما تتمثل في الخبرة الإنسانية المشتركة بمرجعية اجتماعية تستند إلى مرتكزات ثقافية نابعة من رؤية ذات جذر عميق ضارب في الذاكرة الجمعية، يقول منتصر (أو راويه –وسيطه–) في "مسألة وقت": "أشياء موجودة ومعروفة لكنه الأسرع في تذكرها. هذه الصفة يبني عليها يحيى وجوده في هذا المكتب: إجاباته على أسئلة عبد المجيد بأقصى سرعة ودون الحاجة للعودة إلى الأوراق كانت أهم مؤهلاته في الحفاظ على عمله. ويقيس نجاحه في أن تكون المسافة بين الإجابة والسؤال لا تذكر. ما إن يسأله عبد المجيد وهو يتكلم في التليفون مع أحد العملاء عن المتبقي من بضاعة أو موعد وصول كمية ما حتى يسارع يحيى بالإجابة. وكلما كانت أسرع ابتعد مسافة أكبر عن كل الموجودين في المكتب. في بداية عمله عندما كان ينبه المندوبين أحيانا لانخفاض معدل التوزيع، كانوا يحرصون على تذكيره بالكم الذي وزعوه وقيمته كما اعتادوا مع المحاسب الذي سبقه. وفي كل مرة كان يقاطعهم ويفاجئهم بمعرفته الأرقام بالضبط. وتدريجيا تخلوا عن تذكيره بأي شيء واكتفوا بـ"زي ما انت عارف"". ""الأستاذ زي ما انت عارف راح.. الأستاذ زي ما انت عارف جه" لم يطلق أحد عليه هذا اللقب. لكنه من كثرة ما سمع هذه الجملة منهم شعر كأنها اسمه الجديد. في

مرة خطه على ورقة بأكملها وهو سرحان. وظل يضغط بالقلم على الكلمات المكتوبة حتى انفصلت حروف عن الورقة كأنها قصت بمهارة. سعد بالحروف التي خرجت مكتملة، وكره –أيضا– مطاردة الجملة له حتى في سرحانه" (منتصر القفاش: مسألة وقت– روايات الهلال– ع٧٠٩– ص ١٣–١٤).

النص يسمح بالإنتاج التفسيري النقدي لأكثر من معنى: هناك الحكاية التي قدمها الراوي في النسيج السردي عن عمل شخصية "يحيى" في مكتب "عبد المجيد".. يحيى المحاسب وعبد المجيد صاحب مكتب الاستيراد والتسويق.. وبالمكتب –بالطبع– المندوبون والسلع كما أن هناك من ينافس صاحب المكتب وهناك الفئة المستهلكة التي يروج لديها المندوبون السلع المستوردة ويحصلون منها دخل المكتب.. وليس من شك في أن هذه البنية التمثيلية تسمح بتعدد الدلالات: إنها علامة.. وحدة حكائية.. دال رمزي.. نسق تمثيلي يمكن أن يكون نصا استعاريا، مثل الاستعارة التصريحية في البلاغة، يمكن أن ينطبق على السياق التداولي لسلع مختلفة: سلعة الأدب: إنتاج النصوص وتداولها النقدي في سياق مؤسسي اجتماعي، كما يمكن أن يستدعي الحالة الاقتصادية في العالم الثالث الذي يستورد السلع والأفكار، ويمكن أن يستدعي الوظائف المختلفة التي يمارسها البشر في حياتهم الاقتصادية إذا وضعنا المفهوم التداولي في الاعتبار: فكل نشاط إنساني هو عملية اتصال نفعي أو عاطفي تدور في سياق اجتماعي من أجل إشباع غايات مختلفة. ولكننا نتحدث –الآن– عن عملية الإحلال الرمزي للمرجع الحكائي، إن الحدث المنتهي يعاد إنتاجه في وحدات لغوية، وهذه الوحدات تسمح بصياغته في هيئة يمكن تأملها والتعامل بها. إن هذه العملية ذاتها أشبه بدورة العملة في سوق النقد: فالعملة وحدة رمزية ذات مرجعية، وحدة ورقية أو معدنية لا بد أن يكون لها رصيد في السوق النقدي. لذلك كان اختيار منتصر للمكتب وصاحبه والمحاسب والمندوبين والمستهلكين اختيارا عميقا يطرح دلالات تفسيرية بصدد مفهوم التداول العلامي.. مثلما يسمح بفتح أفق التأويل أمام كثير من المعاني التي يحتملها النص مادامت الحكاية وحدة تمثيلية لمحاكاة افتراضية حدثت في السياق الاجتماعي، أو يمكن حدوثها، أو تصورها المؤلف نتيجة فعل إدراكي جدلي بين عالمه الذهني والسياق المحيط به، تجلى هذا الفعل في بنية تمثيلية تسعى للإبانة عن صورة تتشكل مع معايشته لصناعة الحكاية. ولعل في نهاية النص السابق ما يشير إلى العملية الرمزية التي يتخذ فيها الكيان الاجتماعي علامة لسانية من السياق الذي يعيش فيه، وبقدر ما يصبح لهذا الكيان وجوده الرمزي الذي يضفي عليه حضوره وشخصيته في عالمه (الخارجي والداخلي كذلك) بقدر ما تتجسم الذات الإنسانية في عبارة أو في كلمة يمكن أن تغني عن وجودها الحيوي المتدفق بالمعاني المشحون بطاقة روحية لا يعرف المحيطون بها أسرارها.

في هذا المقطع تتضح لنا قوة اللغة، فاعلية العلامات، إن العلامة تحل محل المفهوم والسياق والمرجعية الحيوية التي تحولت إلى رمز تداولي، بل إن الذات الإنسانية تسعد بتحولها إلى علامة تداولية، يسعد الإنسان حينما يلمس صورته عند الآخرين في عبارة أو جملة أو كلمة، وتعيش الذات في هذه العلامة.. تضغط عليها.. تحاول امتلاكها.. ولكن عملية الامتلاك بين الذات والعلامة متبادلة لأنها جدلية حيوية ولأن الذات تعيش مع العلامات أكثر من معايشتها للواقع الخارجي بماديته وأشخاصه، وهناك مساحات يدور فيها النشاط الإنساني في مدار العلامات، إنها مساحات تسمح بمزيد من التأمل للوصول إلى معرفة جديدة تتطور بها مفاهيم العلامات، هناك فضاء يحيط بالعلامة يسمح للحركة الذهنية بالاستمرار.. وفي هذه المنطقة تولد دلالات جديدة وتتسع المحتويات الدلالية للكلمات وتؤدي

الاستعارة دورها في عملية إحلال الدوال محل بعضها لوجود وجه شبه بين مرجعية الأشياء أو وظائفها.. هنا يتحرك العقل المبدع ممارسا الوظيفة الشعرية والوظيفة التفسيرية للغة معا.. فإذا بالأعمال الإبداعية تعيد قراءة عملية الإدراك الإنساني التي انصبت في قلب اللغة.

وخلال هذه الممارسات الإبداعية ينطلق اللاوعي أيضا في العملية الإبداعية ناطقا برؤيته الرمزية فيما يشبه الأحلام.. هنا نستدعي عبارة منتصر أو الراوي: "في مرة خطه على ورقة بأكملها وهو سرحان. وظل يضغط بالقلم على الكلمات المكتوبة حتى انفصلت حروف عن الورقة كأنها قصت بمهارة.سعد بالحروف التي خرجت مكتملة، وكره –أيضا– مطاردة الجملة له حتى في سرحانه." ولا شك أن قوله (وهو سرحان) أو قوله (في سرحانه) من المؤشرات الدالة على وضعية العملية الإبداعية ذاتها، ولا بد أن أشير إلى ملاحظة خاصة بقوة الدال الرمزي وقدرته على إثارة التفكير التأملي في عملية التداول اللغوي في هذا السياق على وجه التحديد: لقد توقفت (أنا) عند عبارة (انفصلت حروف عن الورقة) فكرت في أن هناك خطأ مطبعيا وأن الكلمة معرفة بـ (ال) العهدية التي تشير إلى العبارة السابقة (الأستاذ زي ما انت عارف) التي أصبحت دالا على الشخصية القصصية.. وهذا يتفق مع عبارة (سعد بالحروف التي خرجت مكتملة) ولكني أعدت التفكير مرة ثانية فلماذا لا يكون هذا التعبير مقصودا؟ لقد انفصلت (حروف) بصيغة النكرة.. وظلت حروف لم تنفصل.. وسعدت شخصية (يحيى) بهذه الحروف التي انفصلت.. وستظل في الورقة حروف أخرى.. وتصبح أمام بنية تمثيلية للعملية الإبداعية التي تحقق فيها الذات نفسها عبر الرموز.. وستظل العملية مستمرة.. وستظل هناك حروف في الورقة (ورقة الإبداع الروائي أو ورقة التداول الرمزي) وستنفصل حروف تم إنجازها وتحقيق الذات من خلالها.. وستظل اللغة التداولية مؤثرة على المبدع (حتى وهو سرحان) لأنها رصيده اللساني.. إن المبدع يريد أن يكون كل مايقوله جديدا.. أن تكون أفكاره إبداعا.. تشكيله النصي غير مسبوق.. أسلوبه التعبيري متميزا.. ولكن لا بد من أن تكون إبداعاته في الدائرة التداولية.. في سياق التناول المحيط به، فاللغة في مستوياتها الاجتماعية والعلمية والإبداعية ستظل مرتبطة بسياق التداول دائما.. ستظل في منطقة المعرفة المتفق عليها بين أفراد المجتمع حتى يكون هناك قدر من التفاهم المشترك يسمح بصيرورة التداول التي تتجلى فيها أشكال البيان الإنساني.

والفقرة السابقة تسمح بقراءة رواية (مسألة وقت) بوصفها نصا لرحلة إبداع الرواية، لقد ظلت الشخصية المحورية تقتفد الحلم حتى آخر النص.. ظلت تبحث عن موضوعها.. ولم يكن هذا الموضوع سوى عملية البحث ذاتها.. وتلك الفكرة توازي فكرة أخرى تعادلها هي العلاقة الخاصة بين الذات والآخر حين يصبح هذا الآخر ذاتا وموضوعا في الوقت نفسه: إن الأم تحزن لأن الأب الراحل لا يزورها في المنام وتخاف أن يكون غاضبا منها.. تماما مثلما لا يحلم يحيى إلى أن يأتيه الحلم في النهاية.

كانت هناك مساحة من الفضاء تسمح للشخصية بمعايشة الموضوع والبحث فيه وعنه.. ظلت شخصية (رنا) محورا تدور شخصية (يحيى) في مداره.. ولا بد أن تكون الشخصية دالا لفكرة ما.. أن تكون رمزا لمرجعية لها وجود خلف الكلمات.. ففي الإبداع القصصي تكون الشخصيات كلمات.. حروفا.. معادلا تشكيليا لأفكار خلفها.. وأحيانا تتداخل الأفكار في الرمز الفني الواحد مثلما يوجد المشترك اللفظي في المعجم، لذلك تظل (رنا) معادلا لأفكار متعددة كلها احتمالية، لكنها متصلة بذات (يحيى) اتصالا وثيقا.. وتظل الشخصيات كلها متصلة بشخصية المؤلف اتصالا روحيا وذهنيا فهي (بنات أفكاره).. وتظل الرموز الحكائية خافية لمرجعية بعيدة عاش المؤلف في قلبها وصاغ من العناصر القصصية نسقا معادلا لها..

وليس معنى ذلك أن المؤلف يمتلك المعنى الوحيد للنص، ففي اللسانيات تسير الألفاظ في سياق حافل يمنحها دلالات إضافية فيحدث الترادف والمشترك اللفظي والتضاد والاتساع الدلالي والمصطلح. والعلامة في أشكال الإبداع كذلك: تظهر الرواية فتنطلق في منظومة التداول مكتسبة تفسيرات متعددة، ويتأثر المعنى الإبداعي بالنظريات النقدية لعملية القراءة، التي تتأثر بدورها بالنظرية الأدبية العامة في التأليف والتفسير معا، وبالنظريات المعرفية المطروحة في السياق الحضاري، وبالرحلة الذهنية للمبدع مع الرموز، فهناك جدل بين الوعي واللاوعي من جهة وهناك مغامرات نصية يخوضها المبدع مع عناصر التشكيل الإبداعي في قلب النسق التأليفي النصي، وإذا كان حديثنا هنا نقديا تنظيريا تجريديا فإنما هو ينطلق من الرحلة المعرفية في أفق الرواية: "لن يستطيع تحمل "رنا" بمفرده. وأي شخص لا يستطيع حكاية ما عاشه ويعيشه مع رغبته في هذا سيصل في النهاية مع تراكم الحكايات داخله إلى أن يحكيها دفعة واحدة دون فواصل ولا ترتيب، ستفور منه، وحتى في هذه الحالة لن يجد من يسمعه، لا لشيء سوى أن الحكايات ستنقض على بعضها بعضا في محاولة كل منها أن تكون في البداية.

— "طب تعمل إيه؟

ودون انتظار إجابة يحيى، أكمل أحمد بضرورة معاملة "رنا" بذكاء، لو زارته ثانية في أي مكان أو كلمته في التليفون، ويقنعها بوجود أسباب قوية لقطعه العلاقة ليست هي بالتأكيد من ضمنها.

وجد يحيى مسار الكلام بينهما أفضل مما لو عرف أحمد بموت "رنا"، فهو يراها الآن ليست فقط في قيد الحياة بل يرى ما فعلته بعد موتها على أنه جزء من شخصيتها. وينتظر أن تفعل شيئا في الأيام القادمة. ومتى سيصارحه يحيى بالحقيقة؟ لا يعرف. ولا يريد التفكير في هذا يكفيه أنه يتحدث معه عن "رنا"، ولكن حديثهما بعيد عما حدث" (ص ٣٠).

إن المقطع النصي السابق هو بنية تمثيلية لعملية الإنتاج الحكائي بين (الأنا: الراوي/ الآخر: الناقد) مع وجود تحولات تسمح لكل ذات بأن تشغل الموقع الذي تشغله الشخصية الأخرى، لأن لكل شخصية حكاياتها، لكل شخصية مرجعية نفسية مغايرة، وهذه المرجعية النفسية متصلة بوظيفة ومنهجية وخانة في سياق التداول النفعي العملي، إن ثنائية (يحيى/ أحمد) تمثل ثنائية (الراوي/ القارئ) والسياق الروائي يقدم هذه المواجهة بذكاء شديد: أحمد يتكلم عن تجربة يحيى.. ينصحه.. يطرح عليه حلولا لقضية لا يعرف عنها كل شيء.. لقد أخبره يحيى بحكاية تعلن عن تجربته بشكل ما.. لم تكن محاكاة يحيى للتجربة النفسية الذهنية الحيوية (الافتراضية في اللعبة السردية بالطبع) مطابقة لما (حدث افتراضيا).. فالمحاكاة لها منطقها.. والعالم الحكائي له رموزه.. والمساحة المعرفية بين (الحاكي والمحكي له) فيها فضاء.. فيها اختلاف نوعي يماثل فروق التوقيت بين المدن.. ذلك فالرمز الحكائي الذي يستحضر (المحكي عنه: رنا) يتخذ دلالات مختلفة.. ويتأسس السياق الروائي على مفارقة –كما هو الحال عند منتصر في غالب الأحيان– فصاحب الحكاية يستمع.. ويرى الحديث مطروحا في قضية أخرى.. ولكنه حديث معرفي مفيد يطرح قضية.. يحتفظ صاحب القصة بحكايته ويترك للمستمع مهمة الحكي.. تصبح "رنا" علامة تداولية متعددة الأبعاد.. إنها لفظ له أكثر من معنى.. وهي دال له أكثر من مرجعية ومن مدلول.. إن الحديث يدور كما هو الحال في سياقات سوء التفاهم، ولكن سوء التفاهم هنا مقصود.. إن الحكاية لها منطق رمزي.. منطق من العلامات.. المحاكاة لعبة رمزية تسمح للمؤلف أن يقول ولا يقول وتأخذ بالمتلقي في مسارات بعيدة.. يصبح المتلقي مؤلفا ويستمع المؤلف ويصبح

ناقدا.. عملية تبادلية تدور في سياق حيوي ترقى فيه العلامات بالجدل والتفاعل.. تنشأ فيه معارف إنسانية جديدة.. مع كل قراءة للواقع وللرموز تنمو كيانات نصية في أفق لا نهائي.. يتأملها العقل الواعي بالمنطق الجدلي فتولد النصوص من النصوص.. تولد الحكايات من الحكايات تماما كما يحدث في "ألف ليلة وليلة" التي استهل المؤلف عمله بنص منها متواصلا مع النص القصصي الكبير الذي تخرج منه حكايات لا حصر لها، وفي الوقت نفسه تنمو من قراءة هذه الحكايات نظريات متعددة في التحليل السردي بصفة خاصة وفي فهم أساليب التعبير الرمزي بصفة عامة.. وقد اختار منتصر من "ألف ليلة" نصا دالا على الفرق بين المعيارية والفنية: الفرق بين القواعد التي تحكم أداء الأفراد في السياق الاجتماعي غير الإبداعي وتلك القواعد الأخرى التي تتجاوز المعيارية حين تكون الأنساق فنية.. حين تكون الجاذبية التي تصل بين الدوال والمعاني ذات قوة سحرية.. حين تكون المسافات التي يسافر فيها العقل الإنساني المبدع شاسعة ولكنه يقطعها في زمن وجيز حين يقارن الرحلة الإبداعية التي تفوق المنطق الصوري الشكلي الذهني بعملية التفكير التي تحدث من خلال هذا المنطق: "فقال الشاب: يا ملك الزمان أتدري ما بينك وبين مدينتك؟ فقال الملك: يومان ونصف. عند ذلك قال له الشاب: أيها الملك إن كنت نائما فاستيقظ، إن بينك وبين مدينتك سنة للمجد، وما أتيت في يومين ونصف إلا لأن المدينة كانت مسحورة" (ص ٦).

والمدينة المسحورة هي مدينة الفن، هي أفق مسكون بالمعاني.. والنوم هو الحلم المنتج للفن.. والوقت هو مساحة الرحلة المعرفية.

وكان توظيف التراث في هذا السياق مدخلا إشاريا يلقي الضوء، على ذاك النسق الذي يحمل فلسفة الإبداع، بعمق حدسي وذهني ناتج من قلب النسج النصي لعمل يبحث في خصوصية الشكل السردي الضام للحكايات وليس توظيفا تقليديا يستلهم أحد خيوط الحكي أو أحد عناصر الحكاية متخذا من إحدى الخلايا القصصية القديمة وحدة لغزل النص الجديد؛ لأن مفهوم الإبداع هو أنه جسد له روحه، إنه كيان تنسجه ذات الكاتب وفقا لخيوط روحه ونسيج نفسه، وهذا ما قام به منتصر في "مسألة وقت".

إن "رنا": الرواية.. الحكاية.. الحدوتة.. الإبداع حينا والتجربة الاجتماعية حينا (وهل الإبداع ينعزل عن المرجعية الاجتماعية والنفسية؟).. "رنا" التي تزور يحيى لتمنحه سرا يظل يستقصي طبيعته إلى أن يرصد ملامح حلمه في النهاية، هي ذات تتحول إلى موضوع.. تجربة تبدأ من حيث انتهت.. تتواصل بالإشارة: "كان معدل الرسائل مرتفعا جدا، وكادت ناهد تجعل من كل شيء يحدث في يومها رسالة من "رنا" فوقوع صورة معلقة على حائط في بيتها يماثل رؤيتها شخصا كادت سيارة تصدمه، وكانت الرسالة الوحيدة التي توصلت إليها في حضور يحيى عندما انسكب فنجان قهوتها وهي تجلس معه: ""رنا" عايزة تقول حاجة ومش قادرة" (ص ٤٢).

عالم من الإشارات الخاصة بالشخصية الروائية يشير إلى سمة مهمة هي أن البشر لديهم الرغبة في إقامة نظام إشاري خاص يميزهم.. كل إنسان يبحث داخل منظومة الاتصال السياقية الخارجية المحيطة به أو الداخلية بينه وبين نفسه عن علاقات بين الأشياء، عن أبجدية تساعده على الفهم، على جمع التناثرات التي تدور في لاوعيه.. والمبدع بالطبع يمارس هذه اللعبة مع كل تجربة نصية باحثا عن الشارك الذي يتواصل معه ويلبس روحه في لعبة إعادة رد الرموز إلى المعاني التي يمكن أن تكون صادرة منها.. ويحصل المبدع على نتائج مدهشة ويظل بداخله ذاك الفقد المؤلم حين يجد أن هذه القراءات لم تمسك بالمعنى المحلق في مداره الروحي.. ويعيد النظر في عمله الجديد بحثا عن خيط آخر يصله بالآخر.

ولدى منتصر القفاش قدرة على إدخال فعل إنجاز الحكاية في علاقة مقارنة مع أفعال إنجاز أشياء مادية تحدث في السياق الاجتماعي باستمرار، وذلك ليقوم العقل بالبحث عن المتشابهات بين طرفي الاستعارة التمثيلية. والبحث في الاستعارة يزيد الباحث معرفة بمكونات المشبه والمشبه به معا، وبالتالي فإن العقل الإنساني يفهم عالمه عن طريق عملية الإدراك المتماثل بين المتشابهات، إن في هذا البحث نوعا من المقارنة التي تعتمد على التوازي، وفي الفقرة الآتية نرى كيف تتم لعبة التفصيل الحكائي: "تذكر الترزي الذي كان يفصل عنده أبوه بنطلوناته وبدله. رآه يحيى وهو صغير يخط بالمارك الأبيض خطوطا تشكل ياقة الجاكتة. ثم أعاد تحديدها مرة أخرى بحيث صار "شكلا الياقة" متداخلين على القماش.

– وممكن نضيقها من هنا شوية.

وخط خطا كأنه يزحزح قليلا حد الشكل الثاني .

– أنا شايف دي أحسن.

لم يستطع أبوه أن يرى من بين الخطوط المتناسلة من بعضها أية الياقات أفضل، فمسح الترزي ما خطه ورسم الشكل الذي يفضله، فقال أبوه:

– الشكل اللي قبله كان كويس.

لم يفهم الترزي ما الذي يقصده فاضطر لرسم الأشكال متجاورة.

– دي؟

قالها يحيى وكفه الصغيرة تصل بالكاد إلى الترابيزة وتشير إلى فراغ بين شكلين، اختار أبوه واحدا منهما، بينما الترزي حمل يحيى على ذراعه حيث اتضحت في عينيه كل الأشكال وأعجبته الخطوط البيضاء على القماش الأسود، وسأله الترزي "دي ولا دي؟" فصمت يحيى مفاجأة من السؤال ومن نظراتهما المتجهة إليه، وقبل أن يجيب يحيى أنزله الترزي على الأرض ليكمل اتفاقه مع أبيه" (ص ٥٠–٥١).

لم يقف الأمر عند هذا الحد ففي طريق العودة: "أحس يحيى بوجود شيء بين كفه وكف أبيه. تأكد أنه ليس نقودا ولا منديلا، ربما زجاجة "قطرة العين". وعند اقترابهما من البيت أفلت أبوه كف يحيى:

– خد وما تشدش القماش تاني.

وأعطاه المارك الذي كان الترزي يخط به، فنظر يحيى إلى أبيه منتظرا أن يشرح له لماذا جلب له المارك الذي لم يطلبه ولم يشد القماش بسببه.

– الياقة التانية أحسن.

– معاك المارك العب بيه زي ما انت عايز.

رسم يحيى خطوطا متداخلة على بوابة البيت الحديدية.

– شكلها زي كده

لم ينظر أبوه إلى الخطوط، صعد السلم وهو يعد يحيى بشراء سبورة صغيرة ليرسم عليها ما يريد" (ص ٥١–٥٢).

قصة قصيرة عبقرية يمكن تفسيرها نفسيا أو اجتماعيا ويمكن النظر إليها بوصفها نصا مفسرا لطبيعة الإبداع. إنه نص حافل بالرموز والإشارات المعرفية، وبالطبع فهو معادل –في كل أحواله– لعملية التبيين الحكائي، أو لفعل تفصيل الحكاية.

ولا بد من ملاحظة تلك الرموز: النسيج.. القماش.. المارك الذي تخط به الكف.. التركيب والاستبدال.. كما أن فيه الأنا والآخر، إن الترزي والأب يتحاوران معا.. إنهما

المرسل والمرسل إليه الذي تتم بينهما عملية التفصيل.. إنهما طرفا المرجعية المعرفية والذوق.. والابن هو المتعلم.. هو الجيل الجديد الذي يبحث عن اختياراته الشكلية داخل هذا النسيج الكبير، حتى الرموز التي قد تبدو ثانوية: (قراغ بين شكلين/ زجاجة قطرة العين/ سبورة صغيرة) لها أهمية كبيرة في عملية إنتاج الحكاية وقراءتها والتعبير الرمزي.

لا بد من الإشارة إلى أهمية شخصية الأب في رواية منتصر. إن منتصر يتحرك من محور ارتكاز يتحرك منه كثير من مبدعي الرواية، وهو محور موت الأب ثم استعادته رمزيا وذهنيا ووجدانيا وسلوكيا: الشخصية المحورية يحيى تستعيد تجربة الأب، تحاول قراءتها من جديد.. تحاول فهمها.. تقترب منها، إنها تعيش في "مساحة من الوقت" بينها وبين الأب تحاول في هذه المساحة (المسافة) الاطلاع على نظام العلامات التي كانت شخصية الأب تسير فيه. والشخصية المحورية "رنا" لا تظهر في المنطقة التي تصل بين الوعي واللاوعي عند يحيى إلا بعد رحيل الأب، وكأنها رسالة ما، كأنها "المارك" الذي يفصل منه روايته، ثم تتسلم شخصية "ناهد" هذا "المارك" الذي يصنع منه الراوي حكاية جديدة تحاول تفسير الحكاية السابقة.

مشروع الروائي:

الحكاية هي الموضوع الذي تطرحه رواية منتصر القفاش "مسألة وقت"، فهي رواية تتحدث عن نفسها، إنها تستدعي مفهوم المعجم الذي نفتحه لكي نعرف معنى الكلمة، هي رواية تفسيرية تدور في أفقها دوال الحقل الدلالي للمفاهيم الحكائية (الألفاظ الخاصة بالأفعال التي تنتج الحكايات بصورة مباشرة حينا وبالمجاز التمثيلي حينا آخر)، إن الأفعال الدرامية المتكررة فيها هي أفعال رواية الحكايات من أصوات متعددة، وتصوير الراوي المسئول عن البنية التأليفية للعمل هذه الشخصيات وهي تؤدي فعل الحكاية وتعيش لحظات المحاكاة، مثلما تطرح قصيدة ما فعل الإبداع الشعري وألفاظه المتداولة في المنظومة الثقافية في فضائها، أو تصور الذات الشاعرة لحظة الإبداع، أو تقدم تلك القصيدة المفترضة مجموعة من الأنماط المعايشة للحظات أداء الخطاب الشعري في سياق التلقي.

من هذا المدخل يصبح التناول النقدي لـ"مسألة وقت" من خلال كونها نصا شارحا لطبيعة الإبداع الحكائي أمرا مشروعا، ولكن هذه المقاربة لا تصادر البعد الدرامي التصويري للرواية، كما أنها لا تنفي عنها الحيوية المستمدة من عالم يوازي مرجعية الحياة الاجتماعية المحيطة بسياق الإنتاج النصي في الإنشاء والاستقبال.

إن المتن الروائي لوحة تعرض تصور الذات المبدعة للواقع الذي تعايشه داخلها وخارجها بعد أن قامت حواسها وذهنها وحدسها بعملية الإدراك، وأصبح لديها جنين يندفع للحياة، ويبحث عن اسم يمنحه هويته، وهذه الذات تقوم بعملية التوظيف الرمزي بما يحقق تجسيدا لصورة ممتدة في فضاء ذاكرتها الإنسانية والإبداعية، وهي تسعى من خلال هذه الرموز لطرح قضية إعادة قراءة الواقع بتفاصيله كافة مع كل مصافحة تومض بها صفحات الرواية حين تلمسها بصيرة الآخر.

وحينما نتذكر أسماء أعمال منتصر القفاش السابقة سنلمس تلك العناوين التي تسمح بالحركة الذهنية في مدار ما وراء العلامة.

إن المنطقة المعرفية التي تدور فيها الدوال المحورية للكاتب، أو المفاتيح النصية التي يدير بها المؤلف تنظيم المعمار الروائي ومسارات المعنى الحكائي، هي مؤشرات (علامات سيميوطيقية) للقضية الأساسية التي ينحو الكاتب للتعبير عنها بأبجدية جمالية يمكن أن تطرح مجموعة من الجمل النصية (القصص والروايات) النابعة من بنية عميقة متصلة بها

اتصالا وثيقا، لكي تتم عملية تشكيل المعنى الكامن في فضاء السرد من قبل الذهنية القارئة. بمعنى آخر أكثر بساطة: إن أعمال منتصر القفاش تستند إلى خلفية جمالية وفكرية تحدد طبيعتها وتمنحها حضورها وهويتها.

كان العنوان الأول الذي قدم منتصر القفاش المبدع إلى سجل الحكائيين في قائمة مبدعي السرد وكتاب القصة القصيرة هو (نسيج الأسماء) وليس من شك في أن الكاتب الذي اختار لمجموعته هذا الدال يبحث عن هوية العلامات، فالنسيج هو النص.. هو خطوط الطول والعرض التي تحدد توقيت المعاني.. إن التوقيت هو رصد لإدراك الذات للزمان.. أو إدراك الزمان للذات.. فهذه حركة جدلية بين طرفي الإدراك.

وهذه الفكرة هي ذاتها المرتكز الدلالي في (مسألة وقت)..

في (نسيج الأسماء) هناك تجاوز لمفهوم العلاقة الاعتباطية السوسيرية الشهيرة التي تحكم ارتباط الدال بالمرجع وتؤسس للسانيات الوصفية بمعزل عن التاريخ أو رؤية العالم.. وعنوان منتصر لا بد أن يستدعي هذه المنطقة السيميائية.. إن الأسماء هي مفاتيح المعرفة.. ونسيجها خيوط متصلة متناسقة مضى الإنسان في تاريخه يغزلها من محطاته الإدراكية التي شكلت خصوصيته.. النسيج هو النص.. والأسماء هي وحدات الأبجدية العرفية التي تفتح أفق المجتمع الإنساني للتأمل والتعبير والتواصل والتقدم من خلال عملية تفاعل الجماعة الإنسانية الروحي والذهني عن طريق النصوص، إن كل نص يحمل اسما منحه روحه وشكله ودلالاته، وكل روح مبدعة أنجزت نصا جميلا من رحلتها.. من نسيجها، وتظل الأسماء علامات تستحضر هذه الأرواح، ويظل تحليل النصوص بحثا دائبا عن نسيج الروح المبدعة.

كانت مجموعة منتصر الثانية هي "السرائر" إشارة إلى ذاك النسيج الداخلي للروح المبدعة.. إن العلامة التي اختارها للعنوان تستحضر العالم المرجعي الذي تحيل إليه العلامات.. تستحضر العالم الذي يحمل أسرار العقل والوجدان، العالم الذي يتوق العقل لاكتشافه خلف العلامات.

أما المجموعة الثالثة التي نال بها جائزة الدولة التشجيعية في الآداب فكانت "شخص غير مقصود" كانت بحثا في العلاقة بين الفن ومرجعيته، بين الفعل الظاهر والخلفية النفسية التي تم إنتاج الإبداع من داخلها (عملية التبيين الرمزي)، وكانت ثنائية (السببية والاعتباطية) التي سادت في اللسانيات الوصفية فيما يتعلق بالعلاقة بين (الدال والمرجع) بمثابة الخلفية الفكرية للعمل القصصي.

ويظل المعنى لدى قارئ (شخص غير مقصود) معلقا في تلك المساحة التي تتحول فيها الذات إلى علامة (اسم/كيان رمزي يدل عليها) وتظل المفارقة حاضرة أبدا في عملية القراءة لأن ذاك الشخص غير المقصود الذي لا نرى قصة خاصة به في المجموعة (لا توجد قصة معينة تحمل هذا العنوان) ذاك الشخص حاضر دائما.. مقصود دائما.. لأن هناك علاقة روحية بين العلامة والمرجع في الفن.

أما عنوان رواية "تصريح بالغياب" فإنه يستدعي كذلك فكرة ظهور العلامات في مقابل خفاء الذات، إنه يستحضر (السرائر) التي تغيب بعيدا بينما تدل الأفعال والأقوال عليها.

وكان العمل السابق على "مسألة وقت" هو رواية "أن ترى الآن" وهناك علاقة وثيقة تصل بين العملين من خلال اسم "رنا"، فهو علامة لغوية دالة على الرؤية، إنه معادل رمزي لعملية الرؤية بوصفها حالة التأمل المعرفي التي تعيش فيها الذات المدركة للإبداع (المؤلف أو القارئ) وهذا هو فعل "التبيين"، فعل إنتاج البيان الإبداعي الذي يمر به المبدع في التشكيل والقارئ في التحليل، فوحدة الفكر سمة مهمة في مشروع منتصر السردي.

تنبيه :

تم تغيير عنوان البريد الإلكتروني للمجلة في موقع Yahoo إلى العنوان التالي :

fossoul2008 @ yahoo. com

أما عنوان البريد الإلكتروني للمجلة في موقع hotmail فباق كما هو.

ونرجو من السادة الباحثين الذين يرسلون إلينا بمقالاتهم ألا يزيد عدد كلمات المقال عن ستة آلاف كلمة.

خطاب من الأستاذة طيبة الإبراهيم

الأستاذة الدكتورة / هدى وصفي رئيسة تحرير مجلة (فصول) الغراء

تحية وتقدير

بقدر سروري عندما حزت العدد رقم ٧١ من مجلة النقد الأدبي (فصول) في الملف (الخيال العلمي استراتيجية سردية)، بقدر ما آثار استغرابي، من أين استقى الأستاذ محمود قاسم معلوماته في (الموسوعة المصغرة لأدباء الخيال العلمي) كما جاء في عنوان مقالته، هل هو يخمن؟.

لن أدلي بمعلومات عن الغير، بل سوف أتحدث عن نفسي فقط، فأقول إن كل ما جاء في المقال الخاص بي بعيد عن التوثيق الدقيق بل هو بعيد عن التوثيق الأمين.

كان بإمكانه الاطلاع على الروايات لكي يرى حقوق النشر محفوظة للناشر (المؤسسة العربية الحديثة للنشر والتوزيع) منذ عام ١٩٩١ إلى عام ١٩٩٨ بدلا من القول إنها طبعت في الثمانينيات وعلى حساب المؤلفة.

لدى عقد تدفع بموجبه المؤسسة الآنفة الذكر نسبة عشرة بالمائة من سعر المبيع، ولكن المؤسسة المذكورة لم تدفع ما ترتب على التعاقد وكان بيني وبينها قضية.

بالإضافة إلى ذلك لم يورد الأستاذ كل إنتاجي الأدبي والفلسفي والنقدي في مقالته المليئة بالأخطاء التاريخية. فإذا كان قليل الاطلاع في موضوع ما فلماذا يكتب فيه؟

والأنكى من ذلك كيف جاء بذلك التاريخ الهرم لميلادي، وكان الأولى به أن يتصل بالسفارة لمعرفة هذه المعلومة أو يطلب توثيقا مني.

عندما احضر إلى مصر سوف أريك جواز سفري لكي تعرق أن الأستاذ محمود قاسم يخمن معلوماته ولا يستقيها من مصادر موثوقة.

وحتى تاريخ الانتخابات التشريعية في الكويت التي رشحت لها كان في ٢٠٠٦ وليس في ٢٠٠٧.

إذن لا شيء البتة يخضع لصحة التوثيق فيما كتبه، وأنا أرى أنه نوع من الاستخفاف في كتابة التاريخ، أي نوع من التاريخ.

مرفق السيرة الذاتية أرجو نشرها في العدد القادم مع الاعتذار للقراء للبس الذى ارتكبه الأستاذ محمود قاسم، فهذا أقل محاسبة توجهها المجلة لمثل هذا الكاتب الذى حاول أن تكون كتاباته توثيقية، فلم يبدأ من أن تكون تخمينية، ليس لها أساس من الصحة.

ملحوظة:

سوف أرسل العقد مع المحامي الذى أقام القضية يشير إلى تاريخ التعاقد مع المؤسسة التي نشرت الكتب وشروطه، أما العقد فسوف أحضره معي لمكتب مجلتكم الغراء عندما أزور مصر في الصيف القادم.

ولك تحياتي الخالصة

طيبة الابراهيم

السيرة الذاتية – طيبة أحمد الابراهيم ———————— :

• تعتبر الأديبة الكويتية طيبة الابراهيم رائدة لأدب الخيال العلمي في الخليج وأدب المرأة العربية عامة.

•– فاز مخطوط قصتها القصيرة (سعيدة) بالجائزة الرابعة في المسابقة التي نظمتها وزارة الإعلام الكويتية عام ١٩٧٩ للكتّاب الذين لم ينشروا بعد ونشرت في إحدى صحف وزارة الأعلام.

•– فاز مخطوط الجزء الاول من روايتها (مذكرات خادم) في العام التالي بالجائزة الثانية من نفس الوزارة، ونشرتها مجلة البيان المحكمة في حينه لرابطة الأدباء في عددها ١٧٥ الصادر في اكتوبر ١٩٨٠.

•– القصة القصيرة (حذاري قد تقتل) عام ١٩٨٠ ولكنها لم تنشر إلا عام ١٩٨٦

مع الطبعة الأولى لرواية (الإنسان الباهت) عن دار القبس الكويتية.

مؤلفاتها الروائية ———— :-

•- أول رواية خيال علمي نشرت لها هي رواية (الإنسان الباهت) في جريدة السياسة الكويتية عام ١٩٨٣ مسلسلة ، ثم نشرت في كتاب وكان ذلك في عام١٩٨٦ عن دار القبس الكويتية، وهي رواية في الخيال العلمي، تكتبها أول امرأة عربية وإنسان خليجي. وتتحدث هذه الرواية عن تجميد الإنسان والنتائج التي تؤدي إلى تغيير مورثاته بيولوجيا مما يؤدي إلى تغيير صفاته الوراثية.

•- في أواخر عام ١٩٨٩ تقدمت طيبة الابراهيم بعد ما رأت من نجاح روايتها الأولى إلى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت بمخطوطين لروايتين من الخيال العلمي، هما: (الإنسان المتعدد، وانقراض الرجل) لطباعتهما على نفقة الدولة ولكن لظروف الغزو على الكويت، طبعت الروايتان عام ١٩٩١ في مصر على نفقة (المؤسسة العربية للنشر والتوزيع) مقابل نسبة عشرة بالمائة للمؤلفة.

• - رواية (القرية السرية) من الخيال العلمي، أحداثها وسط بين روايتي (الإنسان المتعدد) و(انقراض الرجل) نشرت على نفقة المؤسسة العربية الحديثة عام ١٩٩٨.

• رواية (دائرية الزمن) من الخيال العلمي وهي خاتمة روايات الاستنساخ البشري وما يؤول إليه من نتائج سلبية على البشرية الطبيعية، نشرتها مؤسسة دار التعاون الحكومية في مصر عام ٢٠٠٣ على نفقة المؤلفة. وبها اختتمت روايات الاستنساخ البشري.

•- (الكوكب ساسون) رواية خيال علمي، أناسه يعيشون على كوكب في الفضاء خارج مجموعتنا الشمسية، له فلسفة خاصة في طرائق معيشة البشر على ظهره وفيه اختراع مبهر في توليد الطاقة من جزيء الماء، نشرته مؤسسة دار التعاون المصرية على حساب المؤلفة عام ٢٠٠٣ .

•- رواية (ظلال الحقيقة) خيال علمي، كتبتها المؤلفة في باكورة أنتاجها ونشر قبلها ما كتب بعدها، تجرى أحداثها مابين كوكب الأرض وكوكب آخر.

كانت المؤلفة في بدء نشأتها وعمرها في الثالثة عشرة والرابعة عشرة، كتبت روايتين ناضجتين تقنيا ولكنهما مليئتان بالأخطاء الإملائية واللغوية هما الرواية البوليسية:

•- (لعنة المال) وهي رواية لها مغزى تتحدث عنه على الرغم من كونها خيالية، فقد رمزت للبلاد العربية. وهل كان المال نقمة لمن يقتنيه ومطمحا لمن يفتقر إليه كل هذا تسرده الرواية في قالب اجتماعي رومانسي، على الرغم من لعنة المال، وقد قامت المؤلفة بتنقيح هذه الرواية من أخطاء الطفولة اللغوية والإملائية دون المساس بتقنيتها وطبعتها عام ١٩٩٤ .

•- والرواية الأخرى هي (القلب القاسي وأشواك الربيع) نشرت في القاهرة عام ٢٠٠٤.

•- (مذكرات خادم) رواية اجتماعية من جزئين، نشر الجزء الأول عام ١٩٨٦ في الكويت مع (الإنسان الباهت) عن دار القبس، ثم نشرت الجزءين (المؤسسة العربية الحديثة للنشر والتوزيع) عام ١٩٩٥ .

•- البلهاء رواية اجتماعية تعتبر امتدادا لرواية (مذكرات خادم) في الزمن والاحداث، أما البطلة الجديدة فهي شخصية حقيقية من المجتمع الكويتي ، نشرت عام ١٩٩٨ عن (المؤسسة العربية الحديثة).

وبذلك تكون نشرت للمؤلفة ثماني روايات من عام ١٩٩١ إلى عام ١٩٩٨ وبعد ذلك اختلفت المؤلفة مع دار النشر المذكورة لعدم تنفيذ بنود العقد، ولم تستطع تنفيذه إلا عن طريق القضاء المصري العادل.

•- الكتاب الفلسفي (المعوقات الفكرية للشخصية السوية) نشرته (مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر) على نفقة المؤلفة عام ٢٠٠٣ يحتوي على مادة جيدة من فلسفة المؤلفة.

•- الكتاب النقدي (تطابق الصور في متوازي الأعمال الروائية للمرأة والرجل).

تناولت هذه الدراسة أعمال خمسة من الأدباء هم حسب ورود الأسماء: كوليت خوري (سورية)- صبري موسى (مصر) - أحلام مستغانمي (الجزائر) - دلال خليفه (قطر) - حمد الحمد (الكويت).

رد من محمود قاسم

الأستاذة الدكتورة / هدى وصفي
رئيس تحرير مجلة فصول
تحية ، وبعد،،

رغم اللهجة الحادة للسيدة طيبة أحمد الإبراهيم في ردها حول ما جاء من معلومات في موسوعة أدباء الخيال العلمي المنشورة في عدد سابق من مجلتكم، فإنني أرى أننا كأدباء وكتاب نعيش في جزر معزولة، من المعلوماتية، وأننا في حاجة إلى مصادر المعلومات من أصحابها، ومهما كان صدق المصادر، فإن صاحب الشأن هو الأصدق، وليت كل الكتاب العرب في مجال الخيال العلمي، وغيره يرسلون إلى مجلتكم، أو إلى بريدي الاليكتروني سيرهم الأدبية والذاتية ولن نكابر ونقول إن معلوماتنا هي الأصدق، أما معرفتي الخاصة، فإن سلسلة الكتب التي تنشرها المؤسسة العربية الحديثة باسم "أدبيات" تقوم على أساس مساهمات المؤلفين في النشر، ولا أعتقد أن هذا من المعيب طالما أن الكتاب يصل إلى القارئ

ولكم الشكر
محمود قاسم

تعقيب من المجلة

عملاً بحق الرد والتزاما بقيم البحث العلمي ننشر هنا رسالة وصلت إلى المجلة من الكاتبة طيبة الابراهيم، تنطوي على تصحيح معلومات عنها نشرت في العدد ٧١ ، ورد الكاتب محمود قاسم صاحب المقال الذي جاءت به هذه المعلومات التي رأت الكاتبة أنها غير دقيقة.

ونشكر للكاتبة ما جاء في رسالتها من تصحيح لمعلومات تهم جموع الباحثين، كما نشكر لمحمود قاسم اهتمامه بالرد واعترافه بما جاء في رسالة الكاتبة. وليس لنا غاية من ذلك سوى دقة التوثيق والأمانة العلمية.

دوريات إنجليزية
ماهر شفيق فريد

دوريات فرنسية
دعاء سليمان

دوريات عربية
ماجد مصطفى

رسائل جامعية
ماهر شفيق فريد

الشعر العراقي في أزمة التسعينيات: دراسة في التوجهات والتكوين
عرض: فاطمة حمدى

ملتقى القاهرة الرابع للإبداع الروائي العربي ٢٠٠٨
متابعة: أحمد عبد العظيم

السفاح التغلبي: حياته وشعره
محمد عبد الحميد سالم / عرض: سعاد صالح

فصول. نت
ماجد مصطفى

دوريات إنجليزية

ماهر شفيق فريد

فى عالم جوزيف كونراد

جوزيف كونراد (١٨٥٧-١٩٢٤) روائى بولندى المولد إنجليزى الجنسية، تعلم الإنجليزية على كبر وأتقنها حتى أخرج بها روائع من قبيل "لورد جيم" و"نوسترومو" و"قلب الظلمات"، والتحق بالأسطول التجارى البريطانى حيث أبحر إلى أماكن مختلفة من العالم كانت زادا لخياله ومادة لكثير من قصصه. وقد كتب عنه برتراند رسل فى كتابه "صور من الذاكرة ومقالات أخرى" يقول :

"كان يتكلم الإنجليزية بلكنة أجنبية واضحة جدا ولم يكن يظهر على سلوكه أى أثر يوحى بالبحر. كان أرستقراطيا بولنديا إلى أطراف أصابعه وكان شعوره نحو البحر ونحو إنجلترا أشبه بالحب الرومانتيكى — يتباعد إلى درجة تتيح للحب ألا تشوبه شائبة. وقد بدأ حبه للبحر وهو بعد صغير جدا، فلما قال لوالديه إنه يرغب فى العمل فى البحر دفعوه إلى البحرية النمساوية. إلا أنه كان يريد المغامرة فى البحار الحارة والأنهار الغريبة المحفوفة بالغابات المظلمة، وهذا ما لا تتيحه له البحرية النمساوية. وقد تلقى أبواه بالفزع نبأ بحثه عن عمل فى البحرية التجارية الإنجليزية ولكنه لم يكترث ولم ينثن عن عزمه" (ترجمة أحمد إبراهيم الشريف).

هذا الروائى هو موضوع مقالة نشرها "ملحق التايمز الأدبى" The Times Literary Supplement (٢٧ فبراير ٢٠٠٨) من قلم مايكل جورا وهو محرر كتاب "مختارات من كونراد" (٢٠٠٧) ويعمل بتدريس الأدب الإنجليزى فى كلية سميث. ومناسبة المقالة هى صدور عدد من الكتب عن تأليف كونراد عنه.

وأول هذه الكتب الأجزاء ٦، ٧، ٨، ٩ من "مجموعة رسائل جوزيف كونراد" بتحرير لورنس ديفيز وآخرين وتغطى الفترة من ١٩١٧ إلى ١٩٢٤ فضلا عن رسائل لكونراد لم تجمع من قبل (الناشر : مطبعة جامعة كمبردج). ومن هذه الرسائل نعلم أن كونراد النحيل الأشيب عانى أمراضا كثيرة فى حياته : النقرس، والملاريا (وقد أصيب بها فى أفريقيا)

وكانت تصيبه بنوبات من الحمى يصرخ معها باللغة البولندية. كذلك أصيب بالدوسنتاريا والإنفلونزا، وفى نهاية المطاف بذبحة صدرية، فضلا عن شكل من الاكتئاب ظل ملازما له على الدوام تقريبا، وقد أعقبه انهيار عصبى كامل فى عام ١٩١٠ بعد أن انتهى من تأليف روايته المسماة "تحت أعين غربية" (نشرت فى ١٩١١).

أضف على ذلك أن أطفاله مرضوا مرضا شديدا أثناء كتابته روايته "العميل السرى" (١٩٠٧) فى فترة لم يكن يملك فيها مالا كافيا لدفع فواتير الأطباء والدواء. وكانت زوجته جسى تعانى من آلام مستمرة وقد أجريت لها - على امتداد عشرين عاما - سلسلة من الجراحات على ركبتيها. وعرف ابنهما بوريس - الذى اشترك فى الحرب العالمية الأولى - آثار التعرض للغازات السامة وصدمة القذائف (وهى - بتعريف قاموس "المورد" - اضطراب عصبى أو عقلى يتميز بفقدان الذاكرة أو الكلام أو البصر يصاب به بعض الجنود من جراء خبرة الحرب).

وقد وافق العام الماضى (٢٠٠٧) ذكرى مرور قرن ونصف على مولد كونراد وصدر بهذه المناسبة كتاب عنوانه "حيوات جوزيف كونراد العديدة" من تأليف جون ستيب، كما أعادت سلسلة بنجوين طبع أعماله الرئيسة، وأتمت مطبعة جامعة كمبردج نشر رسائله الشخصية.

وقد عرف كونراد - الذى ظل بعيدا عن الأضواء طويلا - الشهرة فى سنواته الأخيرة (بعد أن كان قد نشر كل أعماله المهمة، ونمت أعماله الأخيرة على تدهور فى قواه الخلاقة) وحول عدد من أعماله إلى أفلام سينمائية أو اقتبس للمسرح، وقام قبيل وفاته بخمسة عشر شهرا بجولة فى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٢٣، وعرض عليه رامزى ماكدونالد رئيس وزراء بريطانيا لقب "سير"، كما عرضت عليه جامعتا كمبردج وأكسفورد درجات فخرية، ولكنه رفض هذا كله. ولكنه ظل حريصا على أن يظل اسمه مذكورا لدى الأجيال التالية.

ومن أعمال كونراد التى أعيد طبعها كتابه المسمى "ملاحظات عن الحياة والأدب" (صدر لأول مرة فى عام ١٩٢١) بتحرير جون ستيب. ويتضمن هذا الكتاب مقالات عن تورجنيف وستفن كرين ومقالات سياسية الطابع مثل "إعادة زيارة بولندا"، ومقالتين عن غرق الباخرة تايتانيك، وتأملات فى مجرى التاريخ الأوروبى - تغذيها كراهيته لروسيا - تحت عنوان "الأوتوقراطية والحرب".

أما كتاب جون ستيب "حيوات جوزيف كونراد العديدة". فيقطع قصة كونراد لحياته إلى ثلاثة أقسام : بولنديا وبحارا، وكاتبا. ويمكننا أن نضيف أيضا : (زوجا، وأبا، وصديقا، وكلها أدوار اجتماعية أغنت فنه القصصى. وتظل هناك جوانب من حياته لم تدرس بعد بدرجة كافية : مثل طفولته وزواجه. إننا بحاجة إلى رجل له بصيرة دوستويفسكى - الذى كان كونراد يكرهه - ليلقى الضوء على الاضطرابات الوجدانية وألوان الحرمان التى عرفها كونراد فى صباه. لقد كان الجزء الذى يعيش فيه من بولندا واقعا تحت الحكم القيصرى. وعندما أدين أبو كونراد لدوره الثانوى فى انتفاضة وطنية فاشلة مضى الابن والأم مع الأب إلى منفاه شمال - شرقى موسكو. وتوفيت أم كونراد بداء الصدر عندما كان فى الخامسة، وأبوه عندما كان فى الثانية عشرة. وقضى السنين التى تخللت هاتين الوفاتين فى بيت تعلوه شارات الحداد.

وآخر هذه الكتب يحمل عنوان "كونراد فى القرن الحادى والعشرين" من تحرير كارولام. كابلان وآخرين، ويضم مقالات بأقلام سبعة عشر دارسا تتناول جوانب مختلفة من عمله : عن رواية "قلب الظلمات" (التى هاجمها الروائى النيجيرى تشينوا أتشبى فى محاضرة له عام ١٩٧٥ بوصفها عملا عنصريا)، وعن تداخل الحداثية والدعاية فى فنه، وعن أثره فى كتاب جنوب أفريقيا اليوم، وعن رواية "العميل السرى" فى ضوء أحداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١، وعن مفهومه للذكورة فى رواية "تحت أعين غربية". كذلك يضم الكتاب مقابلة عن كونراد أجراها بيتر ماليوس مع الناقد الراحل إدوارد سعيد وذلك قبل وفاة هذا الأخير فى ٢٠٠٣ بفترة قصيرة.

صموبل بكيت ومسألة اللغة

وفى العدد نفسه من "ملحق التايمز الأدبى" مقالة عن مراوحة صموبل بكيت (١٩٠٦–١٩٨٩) بين استخدام الفرنسية والإنجليزية فى كتابة أعماله. والمقالة من قلم مارينا وارنر أستاذة الأدب بجامعة إسكس البريطانية ومؤلفة "آيات وعجائب : مقالات عن الأدب والثقافة" (٢٠٠٣) و"اجتماع الأوهام : رؤى الروح والاستعارات والوسائط حتى القرن الحادى والعشرين"، وتعكف حاليا على وضع كتاب عن السحر.

تقول الكاتبة : لقد عمد بكيت (الأيرلندى المولد والذى كانت لغته الأم هى الإنجليزية) إلى الكتابة بالفرنسية لكى يقطع الصلة بين الكلمة والعالم. إن الكتابة بلغة أجنبية تنقلنا إلى مستوى آخر من الكينونة وتحدث أثرا أعمق فى أجهزة استقبالنا العصبية بصوت الحرف وشكله، وتحررنا — حين لا نعرف هذه اللغة — من قابلية الكلمة للفهم.

كذلك أدرك بكيت أن الكتابة بالفرنسية خليقة أن تحرره من تأثير جيمز جويس الطاغى. وإذا قارنا روايات بكيت "ميرفى" و"وات" وأولى قصائده بالإنجليزية بأولى قصائده بالفرنسية لوجدنا هذه الأخيرة تتسم بالإيجاز والصرامة والعطل من الزينة.

وتعقد الكاتبة مقارنة بين بكيت ومالارميه فى هذا الصدد. كان كلاهما مدرسا للغة : مالارميه مدرس للإنجليزية فى مدارس ليسيه مختلفة، خارج باريس فى البداية ثم فى العاصمة، وبكيت مدرس للفرنسية فى كلية كامبل بمدينة بلفاست وذلك لمدة تسعة أشهر تعيسة فى ١٩٢٨. وبعد أن قضى بكيت عامين محاضرا فى الأدب الإنجليزى بكلية المعلمين العليا فى باريس غدا محاضرا فى الأدب الفرنسى بكلية الثالوث فى مدينة دبلن. لم يكن أيهما محبا لمهنة التدريس : فبكيت — الذى كان كائنا ليليا — كان يؤنب لحضوره متأخرا، ومالارميه كان موضع نقد مستمر من مفتشيه ورؤسائه وزملائه لأن فصوله تعمها الفوضى. ولكن الفهم الشكلى للغة، نتيجة للتدريس والترجمة، قد أضفى على شعر مالارميه وعلى نثر بكيت شفافية وتحكما وإيجازا ورنينا، وفى حالة بكيت — بوجه خاص — كان محركا للوجدان وراء تراكيبه الجلية ومعجمه اللفظى ذى الطبقة الصوتية المثالية.

وقد وضع مالارميه ثلاثة كتب عن اللغة الإنجليزية تعد من أعاجيب الأدب لأنها تكشف عن قصور معرفته بهذه اللغة واستخدامه تعبيرات غريبة يحسبها جزءا منها. وثالث هذه الكتب يحمل عنوان "الكلمات الإنجليزية" (١٨٧٧) ويبدأ بمقالة طويلة فى علم اللغة يناقش فيها العلاقات بين الصوت والمعنى، مقيما نوعا من التراسل بينهما يذكرنا بسوناته رنبو عن حروف اللين ويكشف عن ولع مالارميه بالجناس الاستهلالى وتوافق الحروف

المتحركة ومحاكاة الكلمة لأصوات الطبيعة، وكلها أمور متوقعة من شاعر مثله . إن اللغة عنده كون غامض، ومكان غريب يلوح فيه أن أنساقا سابقة الوجود، لا ندركها إلا بغموض، تنطق بوجود هارمونية أصيلة.

وفى مسرحية بكيت "فى انتظار جودو" نجد أن لكى – الذى ظل معقود اللسان حتى نهاية الفصل الأول – يتدفق بسيل من الكلمات : كلمات تستعصى على الفهم، مع مقاطع لا معنى لها تتخلل هذا التدفق، مثل كلمة "كواكوا" Qua Qua – تتكرر هذه الكلمة أيضا فى رواية بكيت المسماة "هكذا الحال" – بما يبرز افتقار الخطاب العقلانى إلى المعنى. وفى كلمة "كواكوا" ما يومئ من بعيد إلى مصطلحات الفلاسفة المدرسيين (الإسكولائيين) حين يفتون فى قضايا الضمير ومسائل الخير والشر فى السلوك. ومن ناحية أخرى توحى الكلمات بالأصوات الغامضة التى تصدرها الحيوانات (كبطبطة البط) :

" بالنظر إلى الوجود الذى عبرت عنه أعمال بانشر وواتمان عن إله بشرى كواكوا بلحية بيضاء كواكوا كواكوا خارج حدود الزمن وبلا امتداد الذى من أعالى حدود الخمول الإلهية والأثامبية الإلهية والأناسيا الإلهية يحبنا حبا عظيما مع بعض الاستثناءات لأسباب مجهولة ولكن الزمن سيكشفها وسيعانى مثل ميراندا الإلهية مع أولئك الذين لأسباب مجهولة ولكن الزمن سيكشفها ينغمسون فى العذاب وينغمسون فى النار تلك النار وهذا اللهب اللذين إذ استمرا ومن الذى يشك فى ذلك فسوف يشعلان السماء أى ينقض الجحيم على السماء الزرقاء والهادئة هدوءا هادئا الذى بالرغم من كونه متقطعا إلا أنه أفضل من لا شئ.." (ترجمة د. فايز إسكندر).

إن لكى يحاكى هنا حذلقة الإسكولائيين محاكاة ساخرة وذلك بتأملاته اللاهوتية الحافلة بالبذاءات والتوريات والصور الداعرة وإيحاءات الغائط أو البراز. ولكن كلماته ترتد بنا إلى مشهد من "تحولات أوفيد حيث نجد أن الربة ليتو، بعد أن ولدت التوأمين الإلهيين أبولو وديانا، تذهب للاستحمام فى بركة ولكن رجالا من الفلاحين يذبونها عن البركة، غير ملقين بالا لتوسلاتها، فتدعو السماء – التى تجيب دعاءها – أن تمسخهم ضفادع :

" عندئذ تغلب غضب لاتو على عطشها، ولم تعد راغبة فى ثورة غضبها أن تبدد وقتها فى استعطاف قوم مجردين من الرفق أو فى طلب شئ منهم، ورفعت يديها إلى السماء وصاحت بهم قائلة : "فلتعيشوا إلى الأبد فى هذا المستنقع". واستجابت السماء لدعائها، وإذا الفلاحون يقعون أسرى رغبة الغوص فى أعماق الماء ثم الطفو على سطحه، أو إخراج الرأس أو القفز حول الشط. ومع بقاء ألسنتهم سليطة اخشوشنت أصواتهم وانتفخت حلوقهم واتسعت أفواههم التى تطلق السباب واختفت أعناقهم واتصلت رءوسهم بأكتافهم، واخضر لون ظهورهم بينما ابيضّت بطونهم التى صارت أكبر أجزاء أجسادهم. وتحولوا إلى ضفادع تقفز حول المستنقع الملئ بالأوحال" (ترجمة د. ثروت عكاشة).

كذلك تنظر خطبة لكى إلى "جحيم" دانتى – وهو من المؤثرات الكبرى فى فكر بكيت وفنه – حيث الخطاة يغوصون فى "مستنقع أسود" بارد عميق إلى الحد الذى يسد أفواههم. لقد أخذ بكيت من دانتى لوحته الدرامية لأبدان معذبة، تدور فى دوائر تكرارية أبدية حيث الجحيم حاضر أبدى. إن اللغة تنهار فى الجحيم كلية إذ يرتد الشياطين والخطاة إلى العناصر التى تعذبهم وتسجنهم. والبَرْد الذى يسلخ والمطر المتجمد فى الدائرة الثالثة للجحيم تجعل ذوى البطنة (وهى من الخطايا السبع المهلكات) يعوون كالكلاب. وفى مواضع أخرى

تتواصل شخصيات دانتى لا بأفواهها وشفاهها وإنما بأعينها وحواجبها الكثة. ولكن البدن الخاطئ عند دانتى يتكلم أيضا من خلال فتحاته السفلية، خاصة الشرج، كما فى خاتمة الأنشودة الواحدة والعشرين :

"واتجهوا [الشياطين] للسير على الشاطئ الأيسر، ولكن كان كل منهم قد ضغط لسانه من قبل بالأسنان صوب القائد، للإشارة، وجعل هو من عجزه بوقا" (ترجمة حسن عثمان).

لقد خلفت هذه الأنشودة أثرا باقيا فى بكيت. وتوحى أسماء الشياطين المتنافرة الحروف الخشنة الرنين : ليبيكوكو، دارجينياتزو، تشيرياتو، جرافيكانى، فارفاريلو، روبيكانتى، إلخ.. بقبح أصحابها وأخلاقهم وأفعالهم ، ويحتاج النطق بها إلى درجة من العنف فى إدارة اللسان داخل الشدق.

كذلك يبتعث بكيت الأنشودة السابعة من "جحيم" دانتى حيث نفوس من غلبهم الغضب تقاسى عذابا متمثلا فى فقدان الصوت ، أو كما يشرح فرجيل لتلميذه دانتى :

"أريد كذلك أن تعرف فى ثقة أن قوما تحت الماء يتنهدون، ويملأون بالفقاقيع هذا الماء عند السطح، كما تنبؤك عينك، أينما اتجهت. يقولون وهم لاصقون بالوحل : "كنا بائسين فى الهواء الحبيب، الذى تسعده الشمس، وقد حملنا فى جوفنا دخان الكسل. ونحن نحزن الآن فى هذا المستنقع الأسود". يتحشرج هذا اللحن فى حناجرهم، إذ لا يستطيعون قوله بألفاظ كاملة" (ترجمة حسن عثمان).

وتتلاقى فى كتابة بكيت جدائل متعددة: الاغتراب اللفظى، الصوت العضوى الذى يشفى على أن يكون كوديا، علاقات المعنى (لون السواكن)، المعاناة البدنية إذ يلتقى قوسا خرف الشيخوخة وهذر الطفولة.

وقد عد تيرى إيجلتون بكيت جزءا من موروث اللاهوت البروتستانتى فى القرن الثامن عشر، وهو الموروث الذى يؤكد النفى بوصفه حضورا. إن تقشف بكيت وقصده فى استخدام الكلمات يسميان إلى إبقاء الخروج إلى حيز الوجود على مبعدة، أو ميل الصور — لفظية وبصرية — إلى التجسد. وفى نصه الملغز المسمى "فيلم" — وهو يستغرق ستا وعشرين دقيقة فحسب — يسوق بكيت قول الفيلسوف الأيرلندى اللامادى الأسقف باركلى : "الوجود إدراك" (أو "أن توجد يعنى أن تدرك". انظر فى هذا الصدد كتاب الدكتور يحيى هويدى عن باركلى فى سلسلة "نوابغ الفكر الغربى"، دار المعارف).

كافافيس شاعر التأمل والتاريخ والإيروطيقا

ومن "ملحق التايمز الأدبى" ننتقل إلى "مجلة لندن للكتب" London Review of Books (٢٠ مارس ٢٠٠٨) حيث نجد مقالة عن الشاعر اليونانى السكندرى قسطنطين كافافس (١٨٦٣–١٩٣٣) بقلم تشارلز سيميك، أمير شعراء الولايات المتحدة الأمريكية فى يومنا هذا، وقد صدر له فى هذا العام ديوان عنوانه "ذلك الشئ الصغير". وعنوان المقالة "نوع من الحل" عبارة مقتبسة من قصيدة كافافيس المسماة "فى انتظار البرابرة". يقول يحيى حقى فى مقالة له بجريدة المساء (١٩٦٧/١١/٢٧) عن قصائد شاعرنا: " ما أسهل الكلمات، ما أبسطها، ما أعذبها، المعانى مبرأة من التعقيد ومن الشطارة. ليس المهم فى هذه القصائد ما تقوله، بل ما تنم عنه، تحسب أنك تقرأ حكاية من حكايات كل يوم.. عن لقاء عابر. عن ليلة تضيئها الشموع فإذا بما تقرأ هو فى الوقت ذاته خلاصة مأساة الإنسان إزاء قدره،

تلهفه على الموت وخوفه منه، إزاء خشوعه لخالقه وعتبه عليه، بل ورفضه أحيانا. لم أر في غير هذه الملعقة الذهبية الصغيرة التي يدنيها كافافيس إليك، بها رحيق يسقيك به، مثل هذا البحر الزاخر بالأحاسيس عنده : كل ومضة شمس، وكل قطرة عصارة ألف ألف عنقود، هذا هو الشعر في بساطته وإنسانيته" (حقى، أنشودة للبساطة : مقالات في فن القصة).

ويقول سيميك - ولا أحسبه قد جاء بأحسن مما قاله كاتبنا الراحل العظيم في سطور قلائل : إن كافافس - وإن يكن رجلا واسع العلم - لا يكاد يكون قد تلقى تعليما رسميا يذكر، لقد التحق لفترة قصيرة بمدرسة للتجارة في الإسكندرية، ويبدو أن هذا كان كل ما تلقاه من تعليم. كان له معلم للغة الفرنسية في صباه، وربما معلم للإنجليزية أيضا، حيث إنه خلال السنوات التي قضاها في إنجلترا - بين سن التاسعة وسن الرابعة عشرة - لم يتعلم الإنجليزية فحسب وإنما اطلع أيضا على تراثها الشعري وكتب أولى قصائده بالإنجليزية. ويقول من عرفوه في تلك الأيام إنه كان يتكلم اليونانية بلكنة إنجليزية خفيفة. وفي بيت جده بالقسطنطينية واصل دراسته للغات وقرأ دانتي في الأصل الإيطالي. والأهم من ذلك أنه شرع في قراءة الشعر اليوناني الحديث وبدأ اهتمامه الذي لازمه طوال حياته بالتاريخ البيزنطي والهيليني يتبلور. ومن هذا التاريخ استمد مادة كثير من قصائده. ومن بين الشعراء المنتمين إلى ذلك الموروث أعجب بصفة خاصة بشعراء الإبجرامة الأقدمين وسيمونيدز وكاليماخوس وملياجر ولوكيان. وأدى به اهتمامه باللغات إلى قراءة يانس بسيهاريس، اللغوى والوطني المشهور الذي سخر من الشعراء الذين يستخدمون خليطا مهجنا من الألفاظ اليونانية القديمة والحديثة ودعاهم إلى استخدام اللغة الحية التي يستخدمها الناس فعلا. دامت فترة تدريب كافافيس - على وجه التقريب - من ١٨٨٢ إلى ١٩٠٣. وأثناء هذه السنوات وقع - في فترات مختلفة - تحت تأثير شلي وكيتس وهوجو والرمزيين والبارناسيين الفرنسيين فضلا عن الشعراء اليونانيين الرومانسيين.

كان في الواحدة والأربعين عندما ظهرت أربع عشرة قصيدة له في كتيب عام ١٩٠٥. ثم صدرت طبعة مزيدة من هذا الديوان - بإضافة سبع قصائد أخرى - في ١٩١٠. وظهر له المزيد من القصائد في السنوات التالية، مرتبة إما من حيث الموضوع أو من حيث ترتيبها الزمني. ورغم أنه - فيما يقال - كان يكتب حوالي سبعين قصيدة في السنة، فإنه لم يكن يحتفظ منها إلا بأربع أو خمس قصائد ويدمر البقية. كان يكتب أشعارا فضفاضة من بحر الأيامب، مقفاة أو بلا قافية، ولكن ما من قصيدة له كانت تخلو من البناء. وإذ مضت السنون بدأت قصائده تظهر في مجلات صادرة في الإسكندرية أو في بلاد اليونان. وفي البداية نال من التقدير في الخارج أكثر مما ناله في وطنه، حيث إن الخليط الذي كان يستخدمه من اللغة الأدبية واللغة العامية قد لاح بشعاع لكثير من النقاد اليونانيين. وشاءت العناية الإلهية أن يلتقي في ١٩١٥ إ.م.فورستر الذي كان قد تطوع في الصليب الأحمر وتمركز في الإسكندرية أثناء الحرب العالمية الأولى. وقد رتب فورستر لظهور أول ترجمات لقصائد كافافيس إلى الإنجليزية، وقدم شعره إلى أدباء كبار مثل ت.س.إليوت ود.هـ.لورنس.

وفي هذه الأثناء كان كافافيس يكتب قصائد بالغة القوة ربما كانت أشهرها قصيدته المسماة "في انتظار البرابرة" وقد كتبها في نوفمبر ١٨٩٨ ولكنها لم تطبع إلا في ١٩٠٤ وهذا نصها :

- "ما الذي نقبع في انتظاره ونحن محتشدون في الساحة العامة ؟

إنهم البرابرة. فهم اليوم قادمون..

– ولماذا توقف مجلس الشيوخ اليوم عن ممارسة مهامه؟ لماذا ظل أعضاء المجلس ساكنين بغير أن يقوموا بسن القوانين ؟

لأن البرابرة اليوم قادمون

– وما جدوى أن يشرع أعضاء المجلس فى سن القوانين ما دام البرابرة بمجرد وصولهم سيقومون بسن ما يعن لهم من قوانين ؟

– ولماذا استيقظ الإمبراطور فى ساعة مبكرة من الصباح ؟ ولماذا يتخذ الآن مجلسه عند بوابة المدينة متربعا فوق عرشه متشحا بزيه الرسمى مرتديا تاجه الملكي؟

لأن البرابرة اليوم قادمون.. ولقد أعد الإمبراطور العدة لاستقبال زعيمهم.. بل إنه الآن يتأهب كى يقدم له شهادة من الرق دونت عليها ألقاب ورتب رفيعة يخلعها عليه.

– ولماذا هلّ القنصلان برفقة سائر الحكام فى عباءات قرمزية مطرزة ؟ ولماذا تَحَلّوْا بأساور مزينة بالجواهر وخواتم تبرق بفصوص الزمرد البراق؟ ولماذا يمسكون اليوم بصولجانات ثمينة موشاة بالفضة والذهب ومرصعة بالأحجار الكريمة ؟

لأن البرابرة اليوم قادمون.. ومثل هذه الأحجار البراقة تبهرهم وتذهل أبصارهم.

– ولماذا لم يحضر مشاهير الخطباء وأساطين المتحدثين ليلقوا بخطبهم وليتشدقوا مثل سابق عهدهم بألفاظهم الرنانة؟

لأن البرابرة اليوم قادمون.. ولأن السأم ينتابهم من الفصاحة ومن أساليب البيان.

– ولماذا استبد القلق فجأة بنفوس الناس ولماذا عمهم الارتباك؟ ولماذا اكتست الوجوه بالعبوس؟ ولماذا أقفرت الطرقات وخلت من الناس الساحات؟ ولماذا قفل الجميع راجعين إلى منازلهم وهم واجمون وفى التفكير مستغرقون ؟

لأن الليل أسدل أستاره بغير أن يصل البرابرة.. ولأنه جاء من أقصى حدود الدولة نفر يعلنون أنه ما عاد للبرابرة وجود..

– والآن .. ترى ماذا سيكون من أمرنا بغير برابرة ؟ ألم يكن هؤلاء البرابرة بمثابة حل على أية حال ؟"

(ترجمة د. محمد حمدى إبراهيم).

لقد قرأ كافافيس كتاب المؤرخ الإنجليزى إدوارد جيبون "اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها " فى السنوات ١٨٩٣–١٨٩٩. وترك مذكرات تحوى اختلافاته فى الرأى معه، إذ ساءه أن جبون كان ينظر بعين الازدراء إلى بيزنطه وإلى المسيحية. وفى الوقت ذاته غدت نظرة جبون إلى التاريخ، وهى نظرة قائمة على التورية الساخرة، هى عين نظرة كافافيس. لقد شغفته التورية الساخرة من كل من كتابة التاريخ على الطريقة الرومانسية ومن صوفية الشعراء الرمزيين، وصنعت منه شاعرًا حديثا. وفى قصيدة "فى انتظار البرابرة" نجد وصفا – مازال صادقا حتى يومنا هذا – لأى دولة تحتاج إلى أعداء – حقيقيين أو متخيلين – كعذر مستمر تبرر به ضعفها، وحيث المدافعون يستسلمون حتى قبل أن يظهر العدو على الأبواب. وقد قال كافافيس عن نفسه : "إنى شاعر تاريخي" (أو شاعر مؤرخ). وهو يبصر خداع النفس المهلك لدى الأفراد والشعوب، ذلك الخداع المأسوى والملهوى فى آن واحد.

ويضم ديوان كافافيس ١٥٤ قصيدة إلى جانب حوالى ثلاثين قصيدة تركها ناقصة. وقد قال كافافيس إن قصائده تنقسم إلى ثلاث فئات : قصائد ليست "فلسفية" بالمعنى الدقيق للكلمة ولكنها تستثير الفكر، وقصائد تاريخية، وقصائد لذية أو جمالية. الفئة الأولى أقرب إلى الطابع التعليمى، والثانية إلى المونولوج الدرامى، والثالثة إلى الغنائية. وله أيضا قصائد لا تندرج تحت هذه الأبواب مثل قصيدته الرائعة "ضراعة" (أو : دعاء) حيث نجد أم بحار تذهب إلى الكنيسة لتصلى عند أقدام العذراء من أجل عودة ابنها سالما، بينما الأيقونة تستمع إليها فى رصانة، عالمة أن الابن لن يعود قط.

وقصائد كافافيس اللذية أو الجمالية تعالج أساسا خيط الجنسية المثلية. وتكشف يومياته عن أنه لم يكن يشعر بالذنب من ميوله المثلية هذه، قدر ما كان يشعر بالذنب لممارسته الاستمناء. وعلى قدر ما نعلم لم تكن له علاقة طويلة الأمد إلا مع رجل واحد جعله المنفذ الأدبى لوصيته قبل موته بسرطان الحلق عام ١٩٣٣ بعشرة أعوام. وتوضح قصائده أنه كانت له خبرات جنسية مثلية عابرة كثيرة، وربما أيضا بعض خبرات أعمق. وموضوعها — بلا استثناء تقريبا — هو ذبول ذكرى شاب من الطبقة العاملة الْتَقَاهُ، وقضيا وقتا قصيرا، والمتعة الحسية التى خبرها معه، أو لم يتمكن من أن يخبرها ، ولحظة الغبطة الوجيزة التى لا يأمل فى أن تتكرر مرة أخرى. وأحيانا ما تفسد عاطفية مسرفة هذه القصائد، ولكنها — فى أحسن أحوالها — تتميز بصلابة وتباعد، وكأنما الحدث يجرى على شاشة سينما. وهذا نموذج من قصائده اللذية ، قصيدة "جاءت لتستقر" :

"لابد أنها كانت الواحدة، أو الواحدة والنصف صباحا، فى ركن من الحانة، وراء ساتر خشبى. كان المكان خاليا فيما عدانا، ولا يضيئه سوى مصباح غازى خافت، وعند الباب، راح الساقى فى النوم من عناء السهر.

ما من أحد بإمكانه أن يرانا ، ولكن الشوق فينا كان قد وصل أيضا إلى الدرك الذى لا ينفع فيه الحذر.

لم نكن نرتدى ثيابا كثيرة، ولا كانت ثيابنا محكمة الأزرار، فقد كان شهر يولية يلفحنا بقيظه المبارك.

ذكرى متعة جسد عابرة، من ثنايا ثياب غير محكمة، وعناق على غير انتظار — ذكرى عبرت ستة وعشرين عاما، وجاءت إلى هذه القصيدة لتستقر الآن فيها."

(ترجمة د. نعيم عطية)

ويختم سيميك مقالته بإيراد قصيدة كافافيس المسماة "إيثاكا" وهذا هو النصف الثانى منها :

" فلتضع إيثاكا — دائما — نصب عقلك
فوصولك إليها هو غايتك الأخيرة .
لكن لا تتعجل الرحلة أبدا
فالأفضل أن تستمر لأعوام طويلة
حتى لو كان للشيخوخة أن تدركك وأنت تصل إلى الجزيرة
غنيا بكل ما جنيته فى الطريق،
دون انتظار لأن تمنحك إيثاكا الغنى.

لقد منحتك إيثاكا الرحلة الرائعة
فبدونها ما كان لك أن تبدأ الطريق
لكن ليس لديها غير ذلك ما تمنحه لك.
فإذا ما وجدتها فقيرة
فإن إيثاكا لم تخدعك
فبالحكمة العظيمة التى جنيتها،
بهذه الخبرة الكبيرة،
لأبد أنك – بالتأكيد – قد فهمت، بذلك، ما الذى تعنيه إيثاكا "

(ترجمة رفعت سلام)

هذا شعر ساحر، وفى كثير من قصائد كافافيس نجد أن اللغة – كما هو الشأن هنا – مهما كانت عاطلة من الزينة ونثرية، ذات فصاحة وأناقة. إن "إيثاكا" هى معادلة لقصيدة بودلير "الرحلة البحرية" وقصيدة رنبو "السفينة السكرى " . والفرق الوحيد هو أن نغمة كافافى نغمة امرئ يتقبل قدره أكثر مما يتمرد عليه. وعلى حين يتطلع الشاعران الفرنسيان إلى الفرار من رتابة حياتهما والإبحار إلى أراض بعيدة تنتظرهما فيها مغامرات ونشوات لم يحلم بها امرؤ، فإن ما يهتم له الشاعر اليونانى ليس غاية الرحلة وإنما الرحلة ذاتها.

دوريات فرنسية

دعاء سليمان

يزخر العدد ٤٧٤ (أبريل ٢٠٠٨) من "مجلة الأدب" Le Magazine littéraire بعدة موضوعات تهم القارئ المتابع لحركة الأدب الفرنسي والعالمي، إذ عرضت لرحيل الكاتب والمناضل المارتينيكي إيميه سيزير (٢٠٠٨-١٩١٣)، وحوار مع الكاتب الإسرائيلي أهارون أبلفيلد. كما تضمنت تكريما لأحد الكتّاب، وهو التقليد الجديد الذي تنتهجه المجلة التي تحتفي هذا الشهر بالكاتبة الأمريكية توني موريسون.

الموقع الإلكتروني في ثوبه الجديد

تخرج علينا مجلة الأدب في ثوبها الجديد مع بداية شهر أبريل بتحديث موقعها الإلكتروني الذي أصبح إحدى أدوات العصر الحديث. فالموقع الجديد — كما يشرح لنا جوزيف ماسيه - سكارون Joseph Macé-Scaron في مقالته الافتتاحية — يدعم رسالة المجلة باعتبارها موسوعة أدبية. فضلا عن ذلك، يؤكد الموقع بإطلالته الجديدة على أهمية الدور الذي تضطلع به المجلة؛ لكونها تحتل الصدارة في الساحة الأدبية. لقد غدا الموقع كاملا متكاملا، فهو ليس مجرد نافذة لعرض النسخة الورقية من المجلة، بل أصبح له أيضا محتوي خاص به يزخر بالحوارات مع كبار الشخصيات، والمتابعة اليومية للإصدارات الجديدة، وأجندة الساحة الأدبية من مهرجانات، ومؤتمرات، ولقاءات مُصوَّرة مع الكتاب. فضلا عن أنه ينشر كل أعمال النقد المنشورة في الطبعة الورقية؛ مما يؤكد هدف المجلة التي تصبو إلى تعزيز دورها بوصفها أحد المراجع الفلسفية، والأدبية. ويتيح الموقع الإلكتروني للمجلة: www.lemagazine-littéraire.com فرصة الاطلاع على الأرشيف.

رحيل إيميه سيزير Aimé Césaire

رحل الشاعر إيميه سيزير Aimé Césaire عن عالمنا يوم الخميس الموافق السابع عشر من أبريل عن عمر يناهز الرابعة والتسعين في مسقط رأسه جزر المارتينيك. ويعتبر سيزير

مؤسس مفهوم "الزنوجة " La négritude وإن كان يُؤثر الحديث في هذا الشأن عن مشاركة رفاقه في تأسيس هذا المفهوم. وظل سيزير عمدة لفور دي فرانس Fort de France لمدة ستة وخمسين عاما، ونائبها في البرلمان حتى عام ١٩٩٣. وكان سيزير أكبر الشعراء السود الذين يكتبون بالفرنسية. وسيظل سيزير حيًا في وجدان قرائه بكتاباته، ومن أشهرها "الملك كريستوف" Le Roi Christophe وهي مسرحية تندد بالاستعمار والديكتاتورية، كما ألف دواوين من أشهرها "مذكرات العودة للوطن الأم" Cahier d'un retour au pays natal؛ لمساندة الثورة. وكان سيزير أحد أشهر الشخصيات التي لعبت دورا بارزا في التحرر الإفريقي من الاستعمار عن طريق مؤلفاته، والمجلات التي أصدرها مثل "الطالب الأسود" L'étudiant Noir "ووجود إفريقي" Présence africaine. أما أسلوبه فقد اتسم بثقافة كلاسيكية اكتسبها خلال دراسته في المدرسة العليا لويس لو جراند Louis Le Grand بباريس حيث التقى بليوبولد سنجور Léopold Sedar Senghor. وأنشأ إيميه سيزير الحزب التقدمي المارتينيكي Parti Progressiste Martiniquais عام ١٩٥٨ وأصبح أحد أبرز الشخصيات في الجزيرة التي ما فتئ يطالب باستقلالها. وفي عام ٢٠٠٥ رفض سيزير لقاء نيكولا ساركوزي وزير الداخلية في ذلك الوقت، اعتراضا منه على قانون الثالث والعشرين من فبراير لعام ٢٠٠٥ الذي يشير إلى محاسن الاستعمار. وتم بالفعل حذف تلك المواد المتعلقة بالدور الإيجابي للاستعمار. وكان سيزير رئيس اللجنة المساندة لسيجولين رويال Segolène Royal التي طالبت بدفنه في البانتيون Panthéon.

وإحياء لذكرى إيميه سيزير تنشر مجلة الأدب على موقعها الإلكتروني مقتطفات من اللقاء الذي سبق وأن أجراه معه فرانسوا بيلو François Beloux والصادر في عدد شهر نوفمبر في عام ١٩٦٩ حين كان نائبا عن المارتينيك منذ التحرير. وفي سؤاله عن مشاعره، وانطباعاته لدى مغادرته جزر المارتينيك ووصوله إلى باريس لاستكمال دراسته، يجيب إيميه سيزير قائلا إنه لم يغادر المارتينيك آسفا، بل على العكس من ذلك اعتراه شعور بالسعادة عند مغادرته الجزيرة؛ لأنه كان يتملكه شعور بالاختناق في مجتمع ضيق الأفق كالمارتينيك، على حد قوله. وغدا ذهابه إلى فرنسا بمثابة التحرر من هذا المجتمع. وبسؤاله عما إذا كان يشعر بوطأة الاستعمار في المارتينيك أجاب سيزير بأنه كان حائرا من أمره في هذا الشأن، ولم يكن يفهم كنه شعوره. بيد أنه عندما حضر إلى فرنسا سبر أغوار ذلك الشعور: إنه شعور بعدم الرضا كان يخالجه، ويلازمه طوال الوقت.

وعن لقائه بليوبولد سنجور Léopold Senghor وأقرانه من الأفارقة بباريس، وتأثره بهم، ودورهم في بلورة مفهوم "الزنوجة"، يقول إنه التقى اثنين من الأفارقة تعهدوه منذ وصوله إلى باريس، وهما عثمان سمبي Ousman Sembé الذي أصبح فيما بعد سفير السنغال في واشنطن، وسنجور Senghor الذي لازمه طوال خمس أو ست سنوات وكان له أكبر الأثر فيه، إذ ساعده في تحليل شعور الكراهية الذي يضمره للمجتمع المارتينيكي، بل أعانه على تخطيه.

وعن الفرق بين الأفارقة وسكان الأنتيل les Antillais يقول سيزير إن الفارق كبير والبون شاسع بينهما. فسكان الأنتيل هم من العرق الأسود الذين تم نقلهم إلى الجزيرة، فعاشوا فيها مذعنين وخاضعين ما يقرب من قرنين من الزمان؛ فضاعت ملامح شخصيتهم. أما بالنسبة للأفارقة، فالأمر يختلف. لقد حافظوا على حضارتهم، ودياناتهم، وتراثهم، ولغتهم.

ثم يضيف قائلا إن سكان المارتينيك تم اقتلاعهم من جذورهم، حتى إنهم فقدوا كل شيء، ووجدوا أنفسهم منغلقين في معتقل يشهد تدريجيا إضافة بعض اللمسات الإنسانية.

وعن انتقاله من عمله بوصفه مدرسا وكاتبا إلى العمل السياسي، أرجَعَ سيزير ذلك إلى الصدفة وإلى عدة ظروف. ففي فترة الحرب أنشأ سيزير مجلة تروبيك Tropique وهي مجلة شعرية، لكنها في الوقت ذاته كانت تصف أحوال المجتمع في الجزيرة، وتعرّفه بأصوله في محاولة منه لطرح القضايا التي كُشف عنها النقاب في إفريقيا، فنشر سيزير لأول مرة مقالات عن تجارة العبيد. وعن وضعه كل العرق الأسود في كفة واحدة دون التفريق بين الإفريقي، والأسود الأمريكي، وساكن الأنتيل يجيب سيزير دون تردد، بأن حركة الزنوجة إنما تؤكد التضامن بين السود. وسواء أكانوا ذوي ثقافة فرنسية أم أمريكية فالعامل الأساسي الذي يجمعهم هو كونهم سودا.

حوار الشهر

تنفرد المجلة هذا الشهر بحوار أجراه الصحفي ألكسيس بروكاس Alexis Brocas مع الكاتب الإسرائيلي أهارون أبلفيلد Aharon Appelfeld حول أعماله، ليبرز من خلاله العناصر التي تربط بينه وبين كافكا Kafka. كما تطرّق الحوار إلى معرض الكتاب بباريس ومقاطعة الكتّاب العرب له.

ظهرت أول أعمال أهارون أبلفيلد الذي نيف على ستة وسبعين عاما في عام ١٩٦٢ بعنوان "دخان" Fumée ، إذ كان يميل إلى الخيال، والهروب، ومن هنا تأتي مقارنته بكافكا. كما تتأثر كتاباته أشد التأثر بمراحل عمره المختلفة، لا سيما طفولته، وصباه. فأبلفيلد يعد أحد الناجين من الهولوكوست L'Holocauste. ففي عام ١٩٤٠ دخل النازيون مدينته سرنويتز Czernowitz الرومانية وألقوا القبض عليه بصحبة والده، وكان يبلغ من العمر آنذاك ثمانية أعوام. أما والدته فقد قتلوها في داخل منزلهم. وفي عام ١٩٤٢ نجح أبلفيلد في الهرب، وقضى جزءا من سنوات الحرب مختبئا في الغابات تارة بمفرده، وتارة بصحبة أناس من أصناف شتى، حتى إنه عاش فترة من حياته مع عاهرة، استوحى منها الشخصية الرئيسية لآخر رواياته "غرفة ماريانا" La chambre de Mariana. ويعيش حاليا أهارون أبلفيلد في القدس منذ اثنين وستين عاما بينما تظل أفكاره مرتبطة بأوربا.

وعن التجوال والترحال في كتاباته – كما هو الحال في كتابات كافكا إلا أنه لا يدخل في إطار أدب الفانتازيا – يؤكد أبلفيلد أنه يكتب الحقيقة التي قد تفوق الخيال أحيانا، ويسوق مثالا على ذلك من قصة حياته. فهي قصة طفل ينحدر أصله من عائلة كريمة، اضطر إلى إخفاء ديانته اليهودية، وهام على وجهه في الغابات، وتردد على أغرب البشر، واضطر لفترة من الوقت إلى العيش مع عاهرة. لا جرم أنها قصة حقيقية. ولكنها ليست واقعية.

ويتحدث أبلفيلد عن الخيال، ودوره في كتاباته. فهذا الولد الصغير في رواية "غرفة ماريانا" صمد في وجه ما لاقاه بفضل خياله الذي صوّر له عودة والديه. وحول فكرة اللجوء إلى الخيال للتغلب على مآسي الحرب، يقول أبلفيلد إن والديه كانا حنونين وإنه أمضى بصحبتهما طفولة سعيدة غير أنها لم تدم غير ثماني سنوات. وقد كان الخيال خير معين له عندما كان في انتظار عودة والديه. وحين التقى والده بعد مرور عشرين عاما لم يكن لقاؤهما

كما كان يتوقع، فهو لا يزال في انتظار عودة والديه. لقد غدا الخيال في حالته تلك نفيا للواقع. ويؤكد أبلفيلد أن الخيال ينقلنا خارج الزمان، والمكان: "فالإنسان بلا خيال كالطائر بلا أجنحة"، على حد قوله.

ونفى أبلفيلد لجوءه إلى الخيال على غرار ما فعل كافكا. فكافكا عانى معاناة نفسية شديدة، واستعان بالكتابة، ولاذ بالخيال؛ للخروج من تلك المعاناة، والتواصل مع العالم الخارجي. أما في حالة أبلفيلد، فالواقع الخارجي يحمل في طياته الألم المرير. وقد شد الخيال من أزره وأعانه في الصمود أمام المحن بل واجتيازها. ويؤكد أبلفيلد أن كافكا كان له أكبر الأثر في أسلوب كتابته، حيث إن أعماله تعج بالأحداث، ويقل بها الوصف وتأتي صياغة الجمل قصيرة ومتقنة. ويضرب لنا مثالا على ذلك في رواية "غرفة ماريانا"، فليس هناك وصف للبطلة، ولا يأتي وصفها إلا من خلال أفعالها، احتذاء بالكتاب المقدس الذي لا يصف إبراهيم عند التحدث عنه إلا من خلال كلامه، والتفاتاته. ويقودنا هذا المثال إلى مقارنة أخرى فماريانا شديدة التدين، وهوجو Hugo الطفل الذي تتكفل به ينحدر من عائلة يهودية غير مؤمنة، وماريانا عرّفته الإيمان كما علّمته الجنس. فهوجو أشبع رغبات ماريانا التي عاشت وحيدة بلا زوج، وبلا أطفال، وبلا سعادة. فجاء هوجو ليصبح بمثابة ابن لها ثم بمثابة رجل لها بل ومصدر سعادتها؛ فبالرغم من كونه شخصية بسيطة فإنه يجسد كل الجوانب السلبية والإيجابية لليهود، مثل رقتهم مع النساء أو نعومة أيديهم لعدم عملهم في الحقول. وعن شخصية ماريانا السكيرة التي تقدم صورة إيجابية للسكر يقول أبلفيلد إن الكحول يُخرج في بعض الأحيان أحسن ما في النفس البشرية؛ فها هي ذي ماريانا تتمتع بروحانية شديدة، وتتوجه إلى الله؛ وتأتي الرواية تخليدا لذكراها. والرواية تتناول سيرة الأشخاص ولا تتعرض للسياسة. وفي هذا الصدد يؤكد أبلفيلد أن على الكاتب تناوُل موضوعات ذات طابع عالمي مثل الموت، والحب، والإحباط، وكل ما يربط بين البشر.

وتعليقا على مقاطعة اتحاد الكتاب الفلسطيني، وعدد من الدول الإسلامية معرض الكتاب بباريس يرى أبلفيلد أن المقاطعة أمر جد خطير خاصة وأن الكتاب يتوجه إلى الناس كافة ويعرض لشتى نواحي حياتهم. وأضاف أن الأغلبية العظمى من الكتاب الإسرائيليين ينتمون إلى اليسار وهم من مؤيدي السلام والحوار.

تكريم توني موريسون

تنتهج مجلة الأدب تقليدا جديدا، إذ يقوم أحد الكتاب المعاصرين بتكريم أحد الكتاب الذين تأثر بهم. وفي هذا العدد تكتب الكاتبة الكاميرونية ليونورا ميانو (١٩٧٣) Léonora Miano عن الكاتبة الأمريكية توني موريسون (١٩٣١) Toni Morrison في مقال لها بعنوان "توني موريسون وكتابة اللون" Toni Morrison, l'écriture de la couleur لتحدثنا عنها وعن أهمية التردد على كبار الأدباء وعظيم أثره في تكوين الأديب الشاب.

يتميز أدب موريسون بالواقعية في نقل صورة المجتمع الأمريكي الأسود من ذوي الأصول الإفريقية بشهواته، ومبادئه الروحانية. وهي إذ تكتب عن التجربة الفريدة لأصحاب اللون الأسود تعد نفسها الصوت المتحدث باسم هذا المجتمع. فإن كنا اليوم نتحدث عن غياب الفروق بين الأبيض والأسود فالتاريخ يشهد بعكس ذلك. ففي كتاباتها – "سولا" Sula و"المحبوب" Beloved و"العين الأكثر زرقة" L'œil le plus bleu – تغوص

موريسون في أعماق الملونين لتصف لحظات العنف، والجنون، وتلك النار المضطرمة في صدور السود، وكذلك أمراض الهوية الأفروأمريكية التي تبحث عن مكان لها في الولايات المتحدة؛ لأنها تعلم أنه لا مكان لها في إفريقيا. فتصبح كتابات موريسون إعلانا للقوة، وللثقة، موجهة إلى هؤلاء الذين قاوموا، وصمدوا، وهو ما يقرّب بين الكاتبتين ليونورا ميانو وتوني موريسون.

لا عجب أن تكون كتابات موريسون التي عاشت التفرقة العنصرية معادية لهيمنة البيض. فهي تحاول عكس رمزية الألوان: فاللون الأسود ليس لونا للحداد أو للصمت أو للغياب بل إنه لون الحياة، ولون التحمل والجلد، ولون الإيمان، ولون الانتصار على العدو. ولا تخشى موريسون من توجيه الضربات للطاغية الجائر، وهو ما فعلته في روايتها "المحبوب"، إذ أطلقت على ذوي البشرة البيضاء اسم "رجال بلا جلود" men without skin وهو ما يقضي على سطوة الرجل الأبيض. إنه نهج لا تستطيع الكاتبة الكاميرونية ليونورا ميانو اتباعه؛ فهي تعيش في فرنسا حيث لم يتم إدراج التفرقة العنصرية في قوانينها، فلا مجال للكتابة للانتقام من الظالم الجائر. وفي روايتها الأخيرة "مثل النجوم الآفلة" Tels des astres éteints الصادرة عن دار النشر بلون Plon تطرح ميانو قضية الملونين في سياق فرنسي دون إدانة لأي طرف من الأطراف، فهدفها هو التعريف بالمهمشين؛ لكي ترقى فرنسا إلى مستوى مثلها العليا مما يتطلب وحدة كل أعضاء المجتمع.

الجودة

أما مجلة "ترجمة" Traduire فقد جاء في عددها رقم ٢١٥ (ديسمبر ٢٠٠٧) موضوعات شائقة تهم القائمين على الترجمة والمترجمين حول "الجودة" La qualité في الترجمة. وفي المقال الافتتاحي تطرقت جنفييف بيجو Geneviève Bégou إلى مفهوم الجودة وقدمت لمقالات العدد التي تناولت نشأة مفهوم الجودة، وإدارتها، وكونها عاملا، وناقلا للثقة، وعرضت لكيفية تقييم جودة الترجمة.

إدارة الجودة كعامل لبناء الثقة

تثير إيلينا بوليزر Elena Pelliser [1] قضية مهمة وقديمة أيضا هي قضية جودة النصوص المترجمة فبالرغم من حرص المترجم وتفانيه في عمله، فإنه قد لا يرضي العميل عن النتيجة النهائية للعمل. ويقدم المترجم عندئذ أعذارا فنية، فيعزو سوء الترجمة إلى صعوبة النص، وإلى سوء تراكيبه في اللغة الأصل. أما العميل فيتذمر من عدم الالتزام بالمدة المحددة لتسليم الترجمة، وعدم استخدام المصطلحات الخاصة بشركته مثلا؛ وهنا تأتي أهمية "إدارة الجودة" كإطار لبناء الثقة بين المترجم، والعميل.

وعن الجودة كعامل لبناء الثقة تنصح بوليزر باتباع عدة خطوات لا غنى عنها لإتمام العمل على أكمل وجه. فيتعين تأدية العمل بالشكل المهني المطلوب، ومراجعته، وقبول الترجمة وفقا للإمكانيات المتاحة — فليس على المترجم قبول عمل لا يتناسب والإمكانيات المتاحة أو عمل قد يستعصي تقديمه في المهلة المحددة — والسعي لتحسين العمل، والتعلم من الأخطاء، والمعرفة الجيدة للعميل، وأخيرا بل أهمها استثمار القدرات الفكرية، والمهارات. فيجب تنمية المعارف، والدراسات، وتبادل الخبرات مع الزملاء.

وعن الجودة كعامل لبناء الثقة تقول إيلينا بوليزر إن الجودة تساعد في تحويل العلاقات العابرة إلى علاقات مهنية متينة. فالحفاظ على العميل يؤدي بدوره إلى الحفاظ على دوام العمل، ولذا تلجأ الوكالات لتوثيق أنشطتها بحصولها على شهادة الأيزو ISO أو عن طريق استخلاص ميثاق للجودة. وتكمن المشكلة في العمل الحر المستقل في صعوبة – ولا يكون مستحيلا – توثيق الترجمة؛ لذا تنصح إيلينا بوليزر بالعناية بالحسابات، والاستعلام الجيد عن أهم العملاء، وعن أنشطتهم، ومراجعة الترجمة إذا قام بها زملاء آخرون، وربطهم بدوائر الاتصالات؛ لسهولة التواصل، ونقل المعلومات. وأخيرا تنصح إيلينا بوليزر المبتدئين بقراءة الملف رقم FD-X-50-179 المنشور في الجودة ونظم الإدارة ISO 9000 والصادر في عام ٢٠٠١ عن الجمعية الفرنسية المعنية بالمعايير (أفنور) AFNOR[٩] .كما أشارت إلى أهمية قراءة مؤلفات دمينج Deming وكروزبي Crosby وجوران Juran .

تسويق الجودة وبيعها

وفي نفس العدد من مجلة "ترجمة" Traduire مقال بعنوان "الجودة شرط للبيع، ولكن كيف نبيع الجودة؟ La qualité fait vendre. Mais comment vendre la qualité ? . يثير كارملو كانشيو Carmelo Cancio – وهو يمارس مهنة الترجمة منذ عام ١٩٩٠ وحاصل على الدكتوراه في الترجمة المهنية، ويعمل مدرسا بجامعة تولوز٢ لو ميراي Toulouse-II- Le Miral – قضية سعر الترجمات مع اختلاف نوعية العملاء. فإن كانت الجودة هي الهدف فكيف نضمن تسويقها وبيعها؟ فمن العملاء من يختار أرخص الأسعار، فلا يعير اهتماما لجودة العمل. وآخر يتجنب الأرخص، ويعتبره دليلا على رداءة الترجمة. وأخيرا هناك من العملاء من مر بتجارب مريرة، فينتهي به المطاف إلى اختيار أعلى الأسعار؛ لتجنب المفاجآت غير السارة وهكذا أصبح السعر مقياسا لجودة الترجمة لدى الأغلبية العظمى من العملاء.

ويعرض كانشيو لدى صعوبة تقييم جودة الترجمة، وصعوبة بيع التراجم الجيدة، فيرجعها إلى أسباب عدة، وعوامل تتعلق بعملية الترجمة بشكل مباشر. أولا: تحتاج عملية التقييم إلى خبرة، وإمكانيات – مثل الدراية باللغة المترجم إليها – لا تتوافر لدى العميل، فلا يستطيع تبيُّن الفرق بين ترجمتين مختلفتين. ثانيا: إن متابعة، ومراجعة جودة الترجمة له ثمنه فضلا عن أنه يطيل من مدة إنجاز العمل. فالمراقبة تستوجب طاقات بشرية، وإمكانيات فنية؛ مما يستلزم تكاليف إضافية، ومدة إضافية لإنجاز الترجمة على نحو مرض. ثالثا: الترجمة ليست عملية حسابية ذات نتائج محسومة خطأ أو صوابا، بل هي عملية اتصال إنساني يتغير معها المترجم، ومعارفه الشخصية، وقدرته على استنباط المعنى المراد لكاتب النص الأصلي؛ مما له أثر في النص المترجم. لذا فعند تقييم جودة النص المترجم يجب أن تؤخذ كل تلك العوامل بعين الاعتبار، وعندئذ يصعب بيع الترجمة الجيدة لعدة عوامل أولها عدم ثقة المترجم في جودة عمله، وهو عمل يصعب إتمامه، كما رأينا، فدارسو الترجمة وعلم الترجمة هم فقط القادرون على إنجاز هذا العمل.

الجودة ليست مروجا تجاريا

عندما يذهب المرء لشراء منتج فإنه يختاره لمعرفته جودته، ويشتريه من عند أرخص بائع. بيد أن الوضع يختلف إذا تعلق الأمر بإنتاج فكري – كما هو الحال في الترجمة – فجودة المنتج لا تظهر إلا بعد الشراء – أي بعد فوات الأوان. وقد يستطيع البائع محاولة إثبات الجودة عن طريق شهادات الاعتماد، وشهادات معايير الجودة. أما إذا تعلق الأمر بالترجمة فقد يطمئن العميل لسمعة الجودة "المعهودة" لترجمة إحدى الوكالات أو أحد المترجمين. فالجودة هنا ما هي إلا جودة "كامنة"وليست جودة مؤكدة.

ثمن الجودة

كما أن الإشراف على جودة الترجمة له ثمن فإن إنتاج تلك الجودة له ثمن أيضا. وتقوم جودة الترجمة على ثلاثة عناصر هي: الإمكانيات، والمعرفة، والوقت. فبدون الوقت تختل عناصر الجودة. فالترجمة تحتاج إلى وقت لإتمامها، ووقت للمراجعة، ووقت للتفكير. إذاً فالوقت هو العامل الأساسي لتكوين إمكانيات المترجم، وإتمام عمله. فلا جرم أن هناك علاقة مباشرة بين الجودة، وثمن الترجمة. ويذكرنا الكاتب بأنه إذا كانت الترجمة الجيدة باهظة الثمن فالترجمة الرديئة تكلفنا الكثير أيضا. والحل – كما يقترح الكاتب – هو وجود مرجعية لقياس الجودة. بيد أنها تظل مهمة صعبة الإنجاز، على حد قوله.

الهوامش:

(١) تعمل مراجعة بقسم الترجمة الفرنسية بالمجلس الأوروبي وتهتم باستراتيجية وإدارة الجودة. وتخرجت إيلينا بوليزر في المدرسة العليا للمترجمين والمترجمين الفوريين ESIT وهي حاصلة على ماجستير إدارة الجودة من جامعة ستراسبورج، وتعمل مترجمة منذ تسعة عشر عاما.

(٢) لمزيد من المعلومات بهذا الشأن انظر الموقع الإلكتروني للجمعية الفرنسية المعنية بالمعايير: .http:www.afnor.org/portail.asp

دوريات عربية

ماجد مصطفى

المسرح العربي مزدهر في الوقت الراهن: هذا ما تنبئنا به الدوريات العربية، سواء منها ما يصدر ورقيًا، وما يصدر في مواقع إلكترونية عبر شبكة الإنترنت.

ففي العدد السابع عشر من مجلة "الكلمة" (مايو ٢٠٠٨) - وهي المجلة الإلكترونية التي يصدرها شهريًا الناقد صبري حافظ عبر شبكة الإنترنت (www.al-kalimah.com) - يكتب أحمد بلخيري عن "سيميولوجيا المسرح"، ويعرض عبد الحق ميفراني كتاب "نحو إعادة كتابة للجسد البرشتي - ما بعد برشت" للباحث خالد أمين.

ويكتب صبري حافظ عن "المسرح الانجليزي وغزو العراق"، ويبدأ دراسته بالقول: "تعجبني كثيرا الأعمال الأدبية التي أستشعر في بنيتها قبل موضوعها تغيرا جذريا في الحساسية الفنية، والتي تسعى لاقتناص أجنة هذا التغير وبلورتها بصورة فنية موفقة. فتلك الأعمال تكشف لنا الكثير عما يدور في الواقع الذي تصدر عنه بصورة لا يقدمها إلا الفن وحده، في قدرته على سبر أغوار الواقع والوصول إلى ما يعتمل في أعماقه من رؤى ودمدمات. ويزداد هذا الإعجاب إذا ما استطاع العمل أن يحقق قدرا من التواصل مع الجمهور الذي كتب من أجله، بالرغم مما ينطوي عليه من تجديد وطليعية. فطليعيته في هذه الحالة لا تكون من نوع المغامرة العقيمة التي تتجه للنخبة الضيقة، أو التي لا تفلح حتى في الإفصاح عن رؤاها إلا لحفنة من المتخصصين، وإنما من نوع القدرة على لمس العصب العاري للواقع، وللحالة الجمعية في آن دون التخلي عن قدرة الفن الاستشرافية. وعمل الكاتب المسرحي مارك ريفينهيل Mark Ravenhill الجديد (اضرب/ اقتنص الكنز/ كرر العملية / Shoot/ Get Treasure/ Repeat) من هذا النوع من المسرحيات. فهو عمل مسرحي طموح يسجل في بنيته المسرحية الملحمية - والملحمية هنا من الأمور التي سنعود إليها بشيء من التفصيل - وموضوعه معا ما يمور في الواقع الانجليزي من دمدمات نتيجة تورط بريطانيا في العراق".

وبعد أن يتناول الكاتب هذا العمل المسرحي المركب بشيء من التفصيل من خلال المحاور التالية: "السياق وأزمة الضمير الثقافي"، و"سيرة الكاتب وطبيعة العمل"، و"تفتت الوجع وتشتته وتشظيه"، يخلص إلى أن "تلك البانوراما الواسعة التي تتتبّع آثار تلك الحرب الدامية على المجتمعين الإنجليزي بالدرجة الأولى والعراقي بالدرجة الثانية، وتمارس معظم هذه المسرحيات تناصها مع الأصول التي أخذت عنها عناوينها إما بالتضاد والمفارقة، أو بالتماثل والحوار كي توسع أفق التجربة الدرامية، وكي تبقيها فاعلة خارج مواضعات اللحظة الحضارية والتاريخية التي صدرت عنها. وكل ما قدمته بصددها هو مجرد إطلالة سريعة على بعض تلك المسرحيات أرجو أن تستثير القارئ لقراءتها، أو حتى المترجم لترجمتها إلى قراء العربية.فهذه الدورة الملحمية من المسرحيات القصيرة تستحق الترجمة بحق، لأنها تقدم ردها البليغ على ما في الخطاب السياسي والإعلامي عن الحرب من سخف وضحالة، وتكشف عن خواء كل الشعارات التي تذرعت بها بريطانيا لتبرير حربها العدوانية على العراق، والتي يعاني منها المجتمع الإنجليزي، كما عانى منها المجتمع العراقي المكلوم ولا يزال".

وفي مجلة "الفوانيس المسرحية"، التي تصدرها شبكة الفوانيس الثقافية – وهي مجلة مغربية ثقافية جامعة، تصدر عبر شبكة الإنترنت (http://alfawanis.com) – نقرأ مجموعة من المقالات والدراسات في المسرح، منها: "مسرحية بني قردون: بين التصور البريختي والخلل السينوغرافي"، و"الدراما – هذه اللعبة الحضارية"، و"(كلام في سري) همسة صارخة أنثوية"، و"عبقرية بوشنر ... بين (موت دانتون) و(فويتسك)"، كما نقرأ حوارات مع كل من المخرج المسرحي "جواد الأسدي"، و"سباعي السيد" مدير موقع المسرح دوت كوم.

ويكتب جميل حمداوي تحت عنوان "قراءة في كتاب "مسرح عبد الكريم برشيد" لمصطفى رمضاني": "من المعروف أن عبد الكريم برشيد قد جمع بين الإبداع المسرحي والتنظير والكتابة النقدية، وألف حوالي أربعين نصا دراميا. ويعرف عند الدارسين في مجال الدراما بدفاعه عن النظرية الاحتفالية التي أصبحت رؤية إلى العالم و نسقا فلسفيا جماليا في الوجود والمعرفة والقيم، وارتبطت به النظرية أيما ارتباط، فحينما تستقبل آذاننا عبارة النظرية الاحتفالية أو المسرح الاحتفالي، فيذهب ذهننا مباشرة إلى إنجازات عبد الكريم برشيد واجتهاداته النيرة. هذا، ولم تظهر النظرية الاحتفالية كما يقول مصطفى رمضاني إلا بعد نكبات الأمة العربية ونكساتها ولاسيما بعد هزيمة العرب في ١٩٦٧ أمام غطرسة إسرائيل وتجبر حلفائها العداة. وقد ساهمت هذه النكسة في تمرد المثقفين العرب عن معايير الثقافة الكلاسيكية الموروثة، كما دفعتهم إلى التجديد والتجريب والتأصيل عبر البحث في الهوية الذاتية، ورفض قوالب الفكر الغربي، والعودة إلى التراث من أجل استقرائه وإعادة كتابته من جديد وتوظيف نقطه الإيجابية من أجل تنوير الحاضر قصد تحقيق قفزة تنموية مستقبلية على غرار الدول المتقدمة.-لذا، وجدنا محمد عابد الجابري وعبد الله العروي وحسين مروة والطيب تيزيني وحسن حنفي ومحمد أركون ينبشون في الفكر الإسلامي والتراث الفلسفي من أجل تثويره من جديد، وألفينا جمال الغيطاني وإميل حبيبي وعبد السلام المسدي يبحثون في التراث السردي والروائي، وعبد الكريم برشيد والطيب الصديقي وعز الدين مدني وتوفيق

الحكيم ويوسف إدريس وعلي الراعي يبحثون في التراث المسرحي، وكل هذا رغبة في التأصيل وتأسيس فكر عربي أو إبداع فني مغاير للفكر الغربي. ولم تظهر النظرية الاحتفالية إلا في أواسط السبعينيات".

ويكتب جميل حمداوي أيضاً عن المخرج الفرنسي أنطونان أرطو Antonin Artaud (١٨٩٦ — ١٩٤٨م)، ويقول: "يعد المخرج الفرنسي أنطونان أرطو من أهم المخرجين العالميين الذين حاولوا أن ينزاحوا عن الشعرية الأرسطية، والتمرد على المسرح الغربي، والبحث عن مسرح مغاير بديل للمسرح الأوربي عبر النبش في الذاكرة الشرقية والمسرح الأنثروبولوجي من أجل مداواة الإنسان الغربي المعاصر المريض بالشبع المادي والمستلب عقلانيا وإنتاجيا ورقميا من قبل الرأسمالية المتوحشة والعقلانية الفجة".

ويكتب هشام زين الدين عن كتاب خالدة سعيد "الاستعارة الكبرى — في شعرية المسرحة..ذاكرة تتحول إلى تاريخ"، مستعرضاً فصول الكتاب والأفكار التي طرحتها المؤلفة من خلال فصوله السبعة:

ففي المقدمة تعريف سريع بمحتوى الكتاب، وفي الدخل طرح لإشكالية موضوع الكتاب من بوابة الاختلاف في الاصطلاح بين تسميتي "مسرح" و"مرسح"، ومن خلالها ندخل إلى "قضية" المسرح، وهي إشكالية التأصيل والنقل أو الاقتباس، وما يحيط بها من عوامل مؤثرة تاريخياً وأيديولوجياً وثقافياً وإبداعياً. فالمسرح العربي متهم بأنه نشأ واستمر على الاقتباس، وفي هذا جزء من الحقيقة وليس كلها، لأن الإضافات الإبداعية المحلية الكبيرة على الأصل المقتبس (بفتح الباء) شكلت نتاجاً إبداعياً خاصاً ارتبط بالثقافة والجذور والتاريخ والتفكير المحليين، وفي هذا قدر لا يستهان به من عناصر الهوية المحلية، فمسألة البحث في الأصالة ليست شكلية بل هي إبداعية تعبيرية خلاقة، وترى خالدة سعيد أن السجالات التي دارت حول تأصيل المسرح كانت تنطلق من منطلقات أيديولوجية وسياسية وقومية ويسارية في الغالب، فيما جاءت نتائجها الإبداعية أهم بكثير من السجالات ذاتها، بحيث رسمت هذه النتائج مسار تطور المسرح في العالم العربي. وتقسم المؤلفة المواقف من الأشكال المشهدية التراثية التي شهدها المسرح العربي إلى ثلاثة: الأول، يرفض اعتبار هذه الأشكال صالحة كأساس لمسرح عربي محتمل، والثاني يعتبرها مجرد عناصر مسرحية بدائية غير مكتملة، والثالث يصر على بلورة شكل المسرح العربي انطلاقاً منها، لتصل إلى نتيجة تقول إن المسرح مدعو إلى الاتصال بينابيعه الأولى وإلى تجاوزها في آن واحد. والفصل الأول بعنوان "تنظيم التساؤل حول المسرح العربي"، وفيه: هل عرف الأدب العربي المسرح، أو، لماذا لم يعرف العرب المسرح؟ وفي الفصل الثاني وعنوانه "المسرح الفني العربي وأسئلة التحول" تعود خالدة سعيد إلى بدايات تشكل المسرح العربي. وتبدأ المؤلفة الفصل الثالث "المسرح في أفق النهضة" بنص للمؤرخ المصري عبد الرحمن الجبرتي الذي عاصر حملة نابليون على مصر في بداية القرن التاسع عشر، يمثل هذا النص مشهدية استعراضية تمثيلية يدور موضوعها حول الاحتفالات بانتصار محمد علي باشا على أعدائه، وتجد خالدة سعيد أن هذا الشكل الاحتفالي الذي عرفته مصر قبل ولادة المسرح عند العرب عام ١٨٤٨، هو شكل مسرحي تمثيلي يمتاز بكونه يحتوي كل العناصر المكونة للمسرح من دون أن يكون اسمه مسرحاً. وفي الفصل الرابع مقاربات وتحليل للأعمال المسرحية الحديثة والتماس للجذور التي انبثقت منها. وتقرر خالدة سعيد أن يوسف إدريس من أوائل المسرحيين العرب الذين أعادوا النظر في

بنية المسرح العربي، فهو يعتبر المسرح ظاهرة ملازمة لكل الجماعات والمجتمعات، وهي مرتبطة بجذور إنسانية يسميها "غريزة التمسرح"، أما مسرحيته "الفرافير" فتمثل مشروعاً مستقلاً لإبداع مسرح مستولد من أشكال الفرجة المحلية، ومن خلالها يؤكد إدريس على التحرر من شكليات الخشبة وهندستها المحددة، وحتى من حرفية النص. أما سعد الله ونوس في مسرحيته "رأس الملوك جابر" فيعتمد الحكواتي كشكل مسرحي، وفي قراءة نقدية لهذه المسرحية تقول خالدة سعيد إن سعد الله ونوس يكشف عن التطابق بين البنية المسرحية والبنية السلطوية، ويظهر المسرح كرمز للسلطة وكأداة لها. والفصل الخامس عن مسيرة التجريب في المسرح العربي وتبدؤه المؤلفة بطرح مسألة الخصوصية والهوية الثقافية عند شريف خزندار الذي سلك في مسيرته المسرحية طريق البحث والنضال المستمر من أجل حماية خصوصية الثقافة من الغزو الثقافي الغربي. وفي محور خاص تضيء المؤلفة تجربة منير أبو دبس ومسرحه وأفكاره، فهو الذي وصل بتجربته إلى مسرح "اللامسرح" متخطياً الأطر والأشكال التقليدية، متأثراً ربما بجروتوفسكي، باحثاً عن صيغة مسرحية مختلفة عن الصيغة الأوروبية التقليدية وعن الصيغ الأخرى التحديثية التي اقترحها معاصروه. وانطلاقاً من حرصها على الإحاطة بأجزاء المشهد المسرحي العربي اختارت خالدة سعيد المسرحي العراقي قاسم محمد بوصفه أحد المحدثين الباحثين عن صيغة مختلفة لمسرح عربي متميز، فهو صاحب كتاب "المخرج الدراماتورغ" الذي يشرح فيه معنى الدراماتورجيا (التأليف الدرامي للعرض) كلغة مشهدية مقترحة تماماً كاللغة المحكية أو المكتوبة في النص المسرحي. وفي الفصل السادس وتحت عنوان "المسرحة كلعب استعاري وإنتاج لفائض المعنى" تضع المؤلفة بين أيدينا استنتاجات تولدت من رحم الصراع بين محاكاة الشكل المسرحي الغربي والآخر المختلف عنه، التراثي أو المنطلق من عناصر تراثية، ومن أهم استنتاجاتها: أن المسرحة أو المشهدة التراثية هي خصيصة أصلية في التجمعات البشرية ولا تختص بثقافة معينة دون غيرها. والتمسرح حاجة فردية وحاجة جمعية وهو إنتاج للمعنى واستهلاك له في آن واحد. وفي الفصل السابع والأخير "بين شعرية النص وشعرية المشهد"، تتناول مسرحية "العصفور الأحدب" لمحمد الماغوط، ومن خلالها مسرحه وسيرته.. وفي نهاية كتابها لم تستطع خالدة سعيد– ولم ترد– أن تستثني المسرحي الكبير جواد الأسدي الذي وإن انتمى إلى جيل ما بعد مرحلة التأسيس والبحث عن الهوية، لكنه برز كأحد أهم المسرحيين العرب الحاملين هَم الخشبة على أكتافهم، بحثاً وتطويراً وإبداعاً، ففي مسرحيته "تقاسيم على العنبر" التي قرأتها الباحثة نقدياً، وكما في كل أعماله يمتاز الأسدي بتوتير الزمان والمكان والإيقاع الذي يشتغل عليه بدقة متناهية، خصوصاً على المستوى الاستعاري الحركي المشهدي.

وفي مجلة "الخشبة" (http://www.al-khashaba.com) – وهي مجلة إلكترونية عراقية تهتم بشئون المسرح، أسسها في ٢٠٠٤ وبرأس تحريرها: حاتم عودة – نقرأ مقالات متنوعة في المسرح؛ فيكتب خالص عزمي عن "تراث المسرح العربي"، ويكتب محمد سيف "في جلد ممثل، رحلة في كتاب"، ويكتب كريم عبود عن "فرضيات لغة الفضاء المسرحي (مسرح الصورة أنموذجا)"، ويكتب رياض عصمت عن "التيارات التجريبية في المسرح العربي".

ويكتب فاضل خليل عن "السينوغرافيا وإشكالات التعريف والمعنى"، ويقول: "اختلف المهتمون في المسرح، حول معنى (السينوغرافيا) وحول تعريفها، فمنهم من اعتقد بأن المعنى فيها يقف عند حدود المنظر (الديكور)، والآخر في الضوء (الإنارة)، وغيرهم اعتبروها الزخرفة وغيرهم في المستلزمات البقية للتكوين الفني للصورة المسرحية وهكذا. ومثلما اختلف المعنى المحدد لها، تعددت التعاريف الكثيرة التي سترد في سياق البحث تباعاً، لكني وجدت بعد المرور على أكثر من تعريف، بأن التعريف الأمثل لها هو أن (السينوغرافيا هي فن تنسيق الفضاء، والتحكم في شكله بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحي ... الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث). وهو تعريف واف وشامل ولا يترك الفرصة لأن تنفرد واحدة من مكونات العرض بالمعنى وإنما كل ما يحقق الصورة المسرحية بكاملها أمام المتفرج، وبعكسه ستصبح السينوغرافيا ناقصة بغياب واحدة من مكوناتها. وعليه فإن السينوغرافيا هي "الفن الذي يرسم التصورات من اجل إضفاء معنى على الفضاء".

وفي العدد الثالث والخمسين من مجلة "نزوى" (يناير ٢٠٠٨) نقرأ في باب المسرح دراسة للباحثة آمنة الربيع بعنوان "خطاب جسد المرأة في المسرح العربي: مسرحية طقوس الإشارات والتحولات نموذجًا". وتعالج الدراسة: "مقاربة لمفهوم الخطاب"، و"ما الخطاب المسرحي؟"، و"مدخل لمفهوم الجسد وقراءته"، ثم تقوم بتحليل "النص: طقوس الإشارات والتحولات ٩٣-١٩٩٤". وتقول الكاتبة: "الجسد هو دعامة خطاب العرض المسرحي. ولم يكن اختياري عنوان هذه الورقة (خطاب جسد المرأة في المسرح العربي) مبنيا على رغبة في الفصل ما بين الجنسين: المرأة والرجل، لإيماني بأن الجسد الذي نراه فوق المنصة يتلفظ ويتحرك ويومئ ويتطوح ويغرق ويبكي ويضحك ويسلي.ويذوي ويموت، هو شكل من أشكال القربان، ألم يقل (رولان بارت) بأن المسرح في وجه من وجوهه، هو احتفال بالجسد الإنساني؟ وقبله بخمسة قرون ألم يقل (شكسبير) بأن: الحياة ظل يمشي، ممثل مسكين يتبختر ساعته على المسرح، ثم لا يسمعه أحد: إنها حكاية يحكيها معتوه ملؤها الصخب والعنف، ولا تعني شيئاً! بل إن الدافع الحقيقي وراء اختيار هذا العنوان (خطاب جسد المرأة) هو الإحساس الثقافي – إن صح هذا التعبير – بأن الجسد الإنساني في المسرح، وجسد المرأة على وجه الخصوص، يشكل علامة سيميائية ومفهوما متشعبا".

وتخلص الباحثة في دراستها إلى القول: "تكشف النظرة الاستقرائية العامة إلى النتاج المسرحي لدى سعد الله ونوس بروز منظومة السلطة كقضية أو مقولة مركزية وأساسية يتحالف على إبرازها تضافر ثلاث طبقات هي: طبقة رجال الدولة، وطبقة التجار، وطبقة الناس المتنفذين، ومن الممكن أن يندرج بينهم أيضا الناس العوام والدهماء والبسطاء".

وفي العدد الرابع من مجلة "صدى المهجر" (صيف وخريف ٢٠٠٧) – وهي دورية مستقلة تُعنى بالأدب المهجري وتصدر نصف سنوية في الولايات المتحدة الأمريكية برئاسة تحرير لطفي حداد – نقرأ دراسة لفاضل سوداني بعنوان "سيميولوجيا فضاء العرض المسرحي المعاصر"، يفتتحها بالقول: "لا تتكامل عملية الإبداع المسرحي إلا بتركيب واستخدام فنون مختلفة، كالرسم والرقص والنحت والشعر والموسيقى وغيرها، والقدرات الأخرى لفنانين لهم علاقة مباشرة في خلق التأثير المسرحي كالمخرج والممثل والتقنيات الفنية العديدة، وهذا هو

جوهر المسرح الذي يهدف إلى خلق تلك الدلالات والإشارات الفنية والأيقونية التي تنتجها اللغة التعبيرية المرئية لجسد الممثل ومكونات الفضاء المسرحي الأخرى بغية خلق معنى معرفي جديد وغربلة وعي المتفرج وإرباك تقليديته من خلال الوسائل المسرحية المختلفة".

ويتابع الباحث والمخرج العراقي المقيم في الدانمارك دراسته من خلال المحاور التالية: "الممثل الفنان والممثل النمطي المتكيف"، و"القيمة الإبداعية في الفضاء المسرحي"، و"مايرهولد وتكنيك الممثل". وتحت عنوان "المسرح فن اللحظة" يقول:

"المسرح هو فن اللحظة (الآن وهنا) التي لا يخضع الزمن فيها لأبعاده الواقعية والمنطقية، وإنما يخضع الإبداع المسرحي لقوانين زمن الإبداع الذي يكون ديناميكيًا يعبر عن الإيقاع المستتر للموضوع الفني، فيظهر لنا الخفايا اللامرئية في الواقع والحياة وذات الإنسان. ويقوم أيضًا بدلالات وإحالات إلى الماضي وكذلك المستقبل. فالطاقة الإبداعية في الفنون جميعها وفي المسرح خاصة، ذات قيمة دلالية، تقوم بالعدوى وتؤثر على الفنان، ومن خلاله يتسرب الإبداع المبني على الإشارات والدلالات والإحالات السيميولوجية إلى المتلقي الذي يتحول إلى متفاعل بمفردات هذه اللغة التعبيرية لخلق صورة درامية في زمن وظروف محددة، ولكنها تخضع للآنية (الآن) وللمكانية (هنا) وبهذا يكمن جوهر الفن المسرحي".

وفي العدد (٢٧٢) من مجلة "أدب ونقد" (أبريل ٢٠٠٨) نقرأ مقالًا سجاليًا كتبه سيد الإمام عن مشروع "مسرح الجرن"، تحت عنوان "الريف المصري والأسئلة الحائرة بين التنمية وفنون الأجران". ويعبّر الكاتب عن رفضه الصارخ لهذا المشروع، مؤكدًا أنه: "بعد أن نشرْتُ (مسرحنا) مقالتي بعنوان (مسرح الجرن والأزمنة المستعادة) في عددها التاسع عشر، توقعتُ أن تثير ردود أفعال عديدة سواء أكانت متوافقة أو متعارضة، ولكن طال الانتظار. رغم أنني تعرضتُ لمشروع يلقي بظلاله على عشر سنوات قادمة، إن لم يكن أكثر، ويهدر في حالة استمرار تنفيذه آلاف الملايين".

وأخيرًا نقرأ في العدد الثامن من مجلة "ضـاد" التي يصدرها اتحاد كتّاب مصر (أبريل ٢٠٠٨) مقالًا لنبيل فرج بعنوان "توفيق الحكيم في ذكراه"، ويقول الكاتب: "تحين هذا العام الذكرى الـ ١١٠ لميلاد أبو المسرح العربي توفيق الحكيم، حيث ولد توفيق الحكيم في ٨ أكتوبر ١٨٩٨، ورحل في ٢٦ يوليو ١٩٨٧. وقبل أن نتصفح حياته وأعماله، أود أن أذكر أن هذا الكاتب الذي عاش سنوات تحت سماء باريس وتثقف بأرفع الفنون العالمية، لم يكن يعدل بدقات طبلة المسحراتي في ليالي رمضان، التي خطفت قلبه في طفولته كل أوبرات العالم... وتمنى الحكيم في كتابه قالبنا المسرحي (١٩٦٧) لو استطاع كتاب المسرح المصري أن يستعينوا بتراث المسرح الشعبي في الموالد والأسواق وبشخصيات مسرح السامر كالمقلداتي والحكواتي والمداح والأراجوز لبناء شكل مسرحي عربي يقف إلى جانب الشكل الغربي".

ويذكر الكاتب أنه بعد وفاة توفيق الحكيم بعشر سنوات اكتشفت له "مسرحية مجهولة لم يرد لها ذكر قط في كتاباته، أو فيما كتب عنه، عنوانها "رجل بلا روح أو قلب المرأة" وهي مسرحية كلاسيكية تدور أحداثها في العاصمة الفرنسية باريس موضوعها الصراع بين الحب والغيرة أو بين نداء القلب ونداء الشرف".

ويتابع نبيل فرج: "عُثر على المسرحية مطبوعة في كتاب بلا تاريخ وبدون اسم ناشر أو مطبعة ووجد على غلافها بخط اليد اسم من اقتنى هذه النسخة وهو محامي من المنصورة يدعى يوسف الشويخ. وأغلب الظن أن هذه المسرحية صدرت في منتصف الثلاثينيات، لأن الغلاف يعرف توفيق الحكيم بأنه مؤلف عودة الروح. وأعادت روايات الهلال طبعها في نوفمبر ١٩٨٨. ولأنه لم يرد لهذه المسرحية ذكر في أي مكان أنكر بعض النقاد أن تكون من تأليف توفيق الحكيم بينما رأى البعض الآخر أن لغتها الأدبية من لغة الحكيم. كما أن مضمون المسرحية الذي يعلي من البعد الروحي في الإنسان يتفق مع فلسفة الحكيم. ويرجح البعض أنه كتبها بالفرنسية أثناء وجوده في فرنسا في السنوات من ١٩٢٦ إلى ١٩٢٩، ثم ترجمها إلى العربية ولم يلبث أن أسقطها من مؤلفاته ربما لأنه رأى أنها لا ترقى إلى مستوى أعماله في هذه المرحلة التي كتب فيها في باريس عام ١٩٢٧ عودة الروح".

ويكتب مدحت الجيار "قراءة لمسرح أنس داود الشعري"، فيستعرض سريعًا موضوعات مسرحياته العشر: بنت السلطان، محاكمة المتنبي، الملكة والمجنون، بهلول المخبول، الثورة، الأميرة التي عشقت الشاعر، الزمار، الشاعر، الصياد، البحر.. ثم يقول: "وأهم هذه الموضوعات علاقة الشاعر بالسلطة وعلاقة السلطة بالتاريخ وعلاقة السلطة بالشعب، كما يدخل إلى الشاعر الإنسانية ليعالج قضايا متعددة كالصراع بين الحب والواجب والعلاقة بين الأخلاق والمثل، ويشير من بعيد إلى سلبيات الإنسان والواقع محبِّذاً للشخصيات التي تقف موقفًا فعالاً من قضاياه. وتسيطر أجواء القصور والملوك والأميرات والبلاط والشعر والشعراء والقواد العسكريين والساسة والناس العاديين لأنها مساحات زمانية ومكانية وإنسانية تعطي الكاتب فرصة للتدخل في الأحداث والاستفادة من الغموض الذي يكتنف بعض حوادثها أو بعض شخصياتها". فالشاعر يختتم مسرحيته السابعة "الزمار" بحكمة شيخ الصيادين على لسان الصياد:

"للعدل ترانيم وتهاويل كالألحان
للعدل جمال وجلال مثل الأنغام العلوية
والسلطان العادل (زمار) أيضًا يا أولادي
حين ينسق، بين القدرة والحكمة
بين القوة والحق
بين الحرية والعدل".

هذا قليل من كثير جاء في الدوريات العربية المهتمة بالمسرح والمشغولة بقضاياه: إبداعاً أدبياً وفناً أدائياً يتأكد – كل يوم – حضوره الفاعل في حياتنا الثقافية وواقعنا الاجتماعي.

ف

رسائل جامعية(☆)

ماهر شفيق فريد

مع الناقد الإنجليزى المعاصر تيرى إيجلتون

ترنس فرانسيس إيجلتون، المولود فى ١٩٤٣، ناقد ماركسى بارز ولد فى مدينة سالفورد بمقاطعة لانكشير وتلقى دراسته فى كلية دي لاسال بسالفورد وكلية الثالوث بجامعة كامبردج حيث تخرج فى ١٩٦٤. أعد رسالته للدكتوراه بكلية يسوع بجامعة كمبردج (تحت إشراف إدوارد كاربنتر) خلال السنوات ١٩٦٤-١٩٦٩. له من المؤلفات : كنيسة اليسار الجديد (١٩٦٦) شكسبير والمجتمع (١٩٦٧). كان من الكتاب المنتظمين فى مجلة "ستاند" الأدبية ابتداء من عام ١٩٦٧. انتقل إلى جامعة أكسفورد زميلا بكلية وادام (١٩٦٩-١٩٨٩) حيث أنشأ حلقة بحثية (سمينار) عن النقد الماركسى. من أعماله اللاهوتية الأخرى : الجسد لغة : معالم لاهوت "يسارى جديد" (١٩٧٠). ومن أعماله النقدية : منفيون ومهاجرون (١٩٧٠) أساطير السلطة : دراسة ماركسية لآل برونتى (١٩٧٥) النقد والأيديولوجيا (١٩٧٦) الماركسية والنقد الأدبى (١٩٧٦) فالتر بنيامين أو نحو نقد ثورى (١٩٨١) اغتصاب كلاريسا (١٩٨٢). نشر أروج أعماله "نظرية الأدب" فى ١٩٨٣ وقفاه بـ"وظيفة النقد" (١٩٨٤) وليم شكسبير (١٩٨٦) ومجموعة مقالات "ضد الطبع" ١٩٨٦ ورواية ملهوية : قديسون ودارسون (١٩٨٧). غدا محاضرا فى النظرية النقدية بجامعة أكسفورد ١٩٨٩-١٩٩٢ ونشر : دلالة النظرية (١٩٩٠) أيديولوجية الاستاطيقى (١٩٩٠) الأيديولوجيا : مدخل (١٩٩١) أوهام مابعد الحداثية (١٩٩٦) فضلا عن مسرحية عن أوسكار وايلد عنوانها : القديس أوسكار (١٩٨٩). ثم غدا أستاذا للأدب الإنجليزى بجامعة أكسفورد فى ١٩٩٢، ونشر كتابا عنوانه "هيثكليف والجوع العظيم" فى ١٩٩٥. صدر له "بعد النظرية" فى ٢٠٠٣ وسيرة ذاتية عنوانها "حارس البوابة" فى ذلك العام نفسه. وأحدث كتاب له ـ وقد صدر منذ عهد قريب ـ يحمل عنوان "كيف تقرأ قصيدة".

وقد حرر إيجلتون كتاب "نظرية الأدب الماركسية : قراءات" (١٩٩٦) وكتاب "ريموند وليمز : منظورات نقدية" (١٩٨٩). وشارك فى تحرير مجموعة مقالات عنوانها "من الثقافة إلى الثورة" ١٩٦٨ مع برايان ويكر.

يرى إيجلتون أن الأدب يتأثر فى شكله ومضمونه بقوى تاريخية واقتصادية واجتماعية، وعنده أن النقد ينتسب إلى الحقل الجمالى للأيديولوجيا. ويتميز عن غيره من النقاد الماركسيين الإنجليز بأنه متأثر بكتاب ونقاد أوربيين كثيرين (ماشيرى، فونجو، لاكان، دريدا، إلخ..) وفى مقالة عنوانها "متناقضات تيرى إيجلتون " بالمجلة الأدبية الأمريكية "ذا نيوكرايتريون" (سبتمبر ١٩٩٠) يقول الناقد روجر كيمبل : إننا نرى أصول نقد إيجلتون فى مركب من (١) عضوانية ريموند وليمز الاشتراكية (٢) ونقد ف.ر.ليفيس التطبيقى الأوتوقراطى على نحو مدقق (٣) وكاثوليكية تحريرية يسارية.

ولإيجلتون عدة كتب ومقالات ومقابلات ومحاورات نقلت إلى اللغة العربية أذكر منها :

- الماركسية والنقد الأدبى، ترجمة جابر عصفور، مجلة فصول (عدد الأدب والأيديولوجيا ١٩٨٥) وأعيد نشره بعناية : منشورات عيون، الدار البيضاء ١٩٨٦ (يوجد ملخص لأهم أفكار هذا الكتاب فى دليل مجلة فصول فى عشر سنوات ١٩٨٠ - ١٩٩٠، إعداد سعدية محمد إبراهيم، إشراف ألفت عبد الرحيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣).
- النقد والمجتمع : حوارات، ترجمة وتحرير فخرى صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٧.
- النقد والأيديولوجية، ترجمة فخرى صالح ١٩٩٢ (حوار أجراه مايكل بين مع إيجلتون).
- سياسة فقدان الذاكرة، ترجمة محمد بهنسى، مجلة فصول، شتاء - ربيع ٢٠٠٧.
- تحولات الأيديولوجية النقدية، ترجمة فخرى صالح، مجلة الكرمل (نيقوسيا) ١٩٨٩.
- صور الثقافة، ترجمة سامح فكرى، مراجعة سامى خشبة، مجلة فصول، شتاء، وربيع ٢٠٠٤.
- فرسان الاحتجاج : مقالات مختارة، ترجمة فاضل جنتكتر، مجلة الكرمل العدد ٧٩ (ربيع ٢٠٠٤).
- إدوارد سعيد وآليات الثقافة والنظرية النقدية (بالإنجليزية مع ملخص عربى) (مقابلة أجراها معه فريال غزول وآخرون) مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد ٢٥ (٢٠٠٥).
- الرأسمالية والحداثة وما بعد الحداثة فى كتاب : مدخل إلى ما بعد الحداثة، بأقلام مختلفة، إعداد وترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة مارس ١٩٩٤.
- مناقشة حول القيمة الفنية بين الناقد الأدبى تيرى إيجلتون والناقد الفنى بيتر فوللر، ترجمة وتقديم نهاد صليحة، مجلة فصول، مجلد ٦، عدد ٣.

وثمة مادة عن إيجلتون فى كتاب رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر ١٩٩١.

هذا الناقد هو موضوع رسالة دكتوراه تقدمت بها بسمة حسنى صالح إلى كلية الآداب بجامعة المنصورة تحت عنوان : "بحث عن الذاتية : تقييم لنظريات تيرى إيجلتون النقدية

وتطبيقاتها" ونوقشت خلال هذا العام (٢٠٠٨) وكانت لجنة المناقشة مؤلفة من الدكاترة : محسن عبد الغنى جبر (مشرفا) ومحمد عنانى وماهر شفيق فريد (عضوين).

وقد حصلت الباحثة على درجة دكتوراه الفلسفة فى اللغة الإنجليزية وآدابها بمرتبة الشرف الأولى.

وتتألف الرسالة من :

مقدمة

الفصل الأول : بحثا عن مخطط ١ + ١

الفصل الثانى : إيجلتون وسيطا بين منفيين ومهاجرين : منظور جدلى

الفصل الثالث : نحو نقد ثورى

خاتمة

ببليوجرافيا

وتقول الباحثة فى مقدمة رسالتها - مستهدية بما يقوله جيرار جينيت عن وظائف النقد الأدبى - إنها لا تسعى إلى إصدار حكم على أعمال إيجلتون أو تقويمها بقدر ما تسعى إلى تشخيص وتشريح الأدواء الفكرية للنقد الماركسى وغيره من مدارس النقد وأن تبحث عن "الجرثومة" الكامنة وراءها خاصة وأن إيجلتون مفكر زئبقى سريع التحول عصى على التعريف.

وقد عملت نشأة إيجلتون فى أيرلندا الكاثوليكية وفى إنجلترا على جعله حزمة من المتناقضات، تشغل مكانا وسطا بين السطوح والأعماق. وكان حاد الاهتمام بالأفكار، قادرا على معالجة أصعبها ، وهو ما شهد به حتى نقاده من أمثال برنارد برجونزى . وكان غزير الإنتاج تبلغ كتبه حوالى الأربعين عدا إلى جانب عشرات المقالات والمراجعات، وإن كان ميالا إلى التكتم فيما يخص حياته الشخصية.

والفصل الأول من الرسالة معنى بفحص الإمكانات التى انفتحت أمام إيجلتون بوصفه ناقدا ماركسيا. إنه عالم من الكليات والجدلية والهامشية، تدرسه الباحثة تحت عنوان فرعى هو "مخطط أونطولوجى" حيث تقدم تحليلا أونطولوجيا تاريخيا دينيا استاطيقيا للخطوات المختلفة التى يخطوها النقد الماركسى من أجل بلوغ رؤية شاملة للظواهر الاجتماعية. ويحتل البعد الدينى مكانا مهما فى فكر إيجلتون هنا : فهو - كما يلاحظ برجونزى - لا يفتأ يعيد تقرير المفهومات المسيحية بلغة ماركسية. وإشاراته إلى المسيح أكبر عددا من إشاراته إلى الله فى كتبه "اليسار الجديد" و"الجسد لغة". ويدأب إيجلتون على محاولة التوفيق بين الكاثوليكية والماركسية وهى محاولة تنتهى بإدماج الأولى فى الثانية. ويعالج الفصل مسألة العلاقة بين الأيديولوجيا والفن.

ويتتبع الفصل الثانى من الرسالة خطى إيجلتون ناقدا ثقافيا وما حفلت به مراحله الفكرية من انقسامات. وتدرس الباحثة هذه الانقسامات تحت أربعة عنوانات : الأرض والرغبة / المرح والكآبة / اللغة والسيادة/ العمل والاستاطيقا. هذه نقاط بؤرية فى الفكر الماركسى، وهى كاشفة أيضا عن الجوانب المميزة لفردية إيجلتون.

ويستخدم الفصل الثالث المنهج الديالكتيكى فى فحص تطور إيجلتون فى ضوء ملحوظة وردزورث القائلة : إن الطفل أبو الرجل ومن ثم يفحص الفصل مفهوم إيجلتون للثقافة، والأقنعة الثقافية التى دأب على ارتدائها، ومفهومه للنقد والأدب الجامع - على

نحو أشبه بالمفارقة ـ بين الكلية والفردية.

وتنحو خاتمة الرسالة إلى إصدار حكم على نقد إيجلتون وفكره، فضلا عن تلخيصها ما سبق قوله وإيحائها بموقف الباحثة المعارض للفكر الماركسي. وتورد- بموافقة ضمنية- قول برجونزي إن إيجلتون ـ بالرغم منه ـ قد غدا نمطا إنجليزيا مألوفا : نمط راديكالي المؤسسة. إنه يجمع بين الماركسية والتحليل النفسي والنسوية على نحو انتقائى ما كان ـ فى نقده للآخرين ـ ليجده مقبولا. إنه شخصية عامة مهمة إلى الحد الذى يبرر تناولها بشئ من التفصيل ولكن من الصعب أن نجزم أهو مهم بصفته عَرَضاً من أعراض الثقافة المعاصرة أم بصفته ذا قيمة باطنة مستقلة عن الصراعات الفكرية وأنماط العصر السائدة.

وتنتهى الرسالة إلى عدد من النتائج أبرزها أن إيجلتون لم يكن ساعياً إلى النظر الموضوعى قدر ما كان محكوما بأيديولوجيته الماركسية وتمرده على موروثه البورجوازى. وقد أضفى على هذا التمرد صبغة بعد ـ كولونيالية ونسوية. ومن خلال تعامله مع مفهومات البنيوية، ونظرية التفسير، وما بعد البنيوية، والظاهراتية، غاص فى غابة بدائية لا مخرج منها إلا بأحد أمرين : إما الإيمان بالله أو الإيمان بذاته. وقد آثر المجتمع الرأسمالى، الذى شب إيجلتون فى أحضانه، هذا البديل الثانى حيث كل امرئ باحث عن مصلحته الخاصة ولذته الشخصية. وتفسر هذه الحيرة تذبذب إيجلتون بين مختلف المذاهب وانجذابه إلى حلم العدالة الكونية الماركسى.

وتمتاز الباحثة بسعة اطلاعها على أدب "النظرية" سواء كان أوروبيا أو أنجلو ـ أمريكيا. وقد أفادت من آراء ماركس وإنجلز ويونج وفرويد وماشيرى وريموند وليمز وغيرهم. وأوردت مقتطفات من شعر السير فيليب سيدنى، وت.س.إليوت، وإدوين ميور تلقى الضوء على ما تقوله.

ويحسب للباحثة استقلال فكرها واجترائها على نقد إيجلتون – أكبر ناقد ماركسى إنجليزى فى يومنا هذا ـ وذلك من منطق دينى إسلامى. ولكن اللغة الإنجليزية التى تكتب بها غائمة يعوزها الوضوح، رابسودية جامحة مثقلة بالصور، وهى أقرب إلى النثر الفنى الإبداعى منها إلى البحث الأكاديمى المنظم. ولا يستطيع كاتب هذه السطور ـ وإن وافق على منح الباحثة درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى لمزاياها الأخرى ـ أن يقر هذا المنهج فالبحث العلمى ـ كما يفهمه ـ أبولونى أكثر مما هو ديونيزى، يسترشد بضوء العقل الهادئ الصاحى لا بثورات الغريزة الجامحة وشطحاتها العاطفية وإن تكن مسوقة بدوافع مثالية نبيلة.

كذلك يؤخذ على الملخص العربى للرسالة عدد كبير من الأخطاء اللغوية مما يثير الإنزعاج من مستوى دارسى هذا الجيل فى صدد لغتهم القومية ويدعو إلى القلق على مستقبل اللغة العربية فى أقسام اللغات الأجنبية بجامعاتنا ومعاهدنا التعليمية ومدارسنا.

الهوامش: ـــــــــــــــــــــــ

(*) بحث عن الذاتية : تقييم لنظريات تيرى إيجلتون النقدية وتطبيقاتها، رسالة دكتوراه للباحثة بسمة حسنى صالح، كلية الآداب ، جامعة المنصورة ٢٠٠٨.

الشعر العراقى في أزمة التسعينيات: دراسة فى التوجهات والتكوين

عرض: فاطمة حمدي

يأتى هذا البحث(*) فى محاولة نقدية لرصد أثر الأزمة العراقية فى التسعينيات على الإنتاج الشعرى فى هذه الفترة من ناحية، ومحاولة لاكتشاف مدى استعادة دور للشعر العراقي ـ بوصفه جزءا مهما من شخصية الفرد / الشاعر العراقى عبر حقب متتالية وحضارات كبيرة ـ في مجريات الأحداث، ضمن دور كبير امتلكه الشعر العربى عامة عبر عصوره المتتابعة فى الأحداث الكبيرة، خاصة السياسية؛ فقد كان الشعر العربى فنا سياسيا فى المقام الأول.

وقد جاءت هذه المحاولة نتيجة تلاق شديد الخصوصية بين ما اتسمت به طبيعة الفرد / الشاعر العراقى من اهتمام شديد ـ بل اشتغال ـ بالسياسة، وما حظى به الشعر العراقي من تميز وازدهار وثراء وغزارة إنتاج قديما وحديثا؛ إذ إن الشعر والسياسة يجريان من العراقي مجرى الدم، وقد تلاقيا عبر شرايينه، وعبر مباحث هذه الدراسة.

كما جاء هذا البحث فى إطار من عودة إلى الاهتمام بالدراسات النقدية التاريخية، بل الثقافية عامة لفنون الأدب، ومنها الشعر، بعد تخل واضح عن انفراد الشكلية بوصفها السفير الأوحد لدى دراسات النقد الأدبى.

وقد كان الهدف الأوْلىّ لهذا البحث رسم خريطة شعرية للشعر العراقى فى الفترة الممتدة فيما بين احتلال العراق للكويت عام ١٩٩٠، واحتلال أمريكا والغرب للعراق عام ٢٠٠٣، ومحاولة تصنيفه. بالإضافة إلى أهداف كثيرة أهمها محاولة اكتشاف أثر السياسة فى الشعر، ودور الشعر فى المجريات السياسية فيما يخص هذه الأزمة، كذلك محاولة تلقى الإنتاج الشعرى ضمن أفق تلق شكلهُ وعى عربى خاص بالمرحلة الحضارية: خصائصها وتغيراتها بصفة عامة.

هذا .. وعلى الرغم من كل الاتكاءات والخطوات المنهجية المعتمدة على "التاريخية الجديدة" و"النقد الثقافي"، فقد كان لابد من بعض الرؤى والوقفات الخاصة التي تشكلت وفق أفق خاص من وعى كاتبة هذا البحث، وقد حاول البحث التخفف منها قدر الإمكان، مؤمنا أيضا باستحالة الحيادية فى مجال النقد الأدبى.

وقد جاءت خطة البحث وخطواته على النحو الآتى:

ـ خصت المقدمة بذكر أهمية الموضوع، وهدفه، والمنهج المتبع فى البحث، والصعوبات التى واجهته، والخطة العلمية التى جاء عليها. أما المدخل فقد ورد بعنوان: "حول مفاهيم العنوان". حيث رصد السياق الخاص بالبحث من تحديد مفهوم "العراقى"، و"الأزمة" بكافة ما يحيط بهما

من إشكاليات ضرورية بوصفها المشَكِّلة للإنتاج الشعرى فى هذه الفترة. ثم جاء الباب الأول بعنوان: "التوجهات"، مصدّرا بتحديد لمفهوم التوجهات وكيفية تقسيمها ومبرره، محللا الإنتاج الشعرى من حيث تقسيمه إلى توجهات تجاه الأزمة. وينقسم بدوره ثلاثة فصول هى كالآتى:
الفصل الأول: وهو بعنوان: **"التوجه الدعائى"**. ويرصد التوجه الرامى إلى الاتصال الجماهيرى الشعبى والتأثير، سواء أكان مخططا من قبل السلطة، أم بتأثير انتماء جمعى حقيقى. **الفصل الثانى:** وهو بعنوان: **"التوجه الملتزم"**. ويرصد التوجه المتفاعل مع مفردات الأزمة دون إلزام سلطوى، أو قصد مباشر للتأثير. **الفصل الثالث:** وهو بعنوان: **"التوجه خارج الإيديولوجيا"**. ويرصد التوجه المنحّى لمفردات الأزمة، والذى يبدو بوصفه خارج الإيديولوجيا. ثم ورد **الباب الثانى بعنوان: "التكوين"**، مركزا على تتبع التكوين الشعرى الجمالى فى إطار التوجهات الثلاثة؛ محاولا اكتشاف الاختيار المتبادل بين كل توجه منها، والتكوينات الجمالية الملائمة بانتماءاتها، من حيث التقليد والحداثة، وما بينهما، وتوظيف كل تكوين منها فى سياقه. وينقسم فصلين هما: **الفصل الأول:** وهو بعنوان: **"التكوين اللغوى"**. ويحلل الظواهر اللغوية، معجمية وتركيبية، على خلفية من اختيارات التوجهات المختلفة؛ راصدا التماثلات والاختلافات. **الفصل الثانى:** وهو بعنوان: **"التكوين التصويرى"**. ويحلل التكوينات الصورية والرمزية والأسطورية، بصفتها ذات روابط فنية لا تنفصم، ويرصد اختياراتها على خلفية من التوجهات؛ موضحا أيضا التماثلات والاختلافات. وتجىء **الخاتمة** لترصد النتائج التى توصل إليها البحث، وأهم الملاحظات والتوصيات. ثم يرد **ملحق** بأسماء الشعراء وتراجمهم. وأخيرا تأتى **قائمة بالمصادر والمراجع** لتحيل إلى المصادر والمراجع التى اعتمد عليها البحث فى جميع مراحله.

وفيما يأتى أهم النتائج التى توصل إليها البحث:

أولا: التوجهات: ١- التوجه الدعائى:

- **من حيث صورة الحاكم:** تأثرت صورة الحاكم بالتراث من عدة نواح، وأخذت كثيرا من سمات قصيدة المدح العربية.
- كانت فى أحيان كثيرة رمزا للعراق كله.
- جسدت صورة البطل الخارق، والفارس المخلص؛ ممثلا فى صدام نفسه.
- **من حيث صورة البلد:** تكاملت مع صورة الحاكم فى إظهار القوة والتفوق والسيطرة، وفى تمثل التراث العربى ومظاهر حضارته؛ خاصة فى العراق.
- **من حيث صورة الغازى:** تأثرت أيضا بموقف الشاعر العربى قديما من خصمه وقت الحروب، من هجائه وتأكيد تفوقه عليه. كما تدخل الماضى أيضا فى سوق العبرة من مصير الذين غزونا من قبل، واحتلت شخصية الرئيس الأمريكي بوش مكانها من صورة الغازى.
- ظهرت ملامح تأكيد "المؤامرة" علينا من الغازى، وظهرت بعض مبررات الغزو المسكوت عنها فى الحقيقة من خلال الشعر.
- احتلت إسرائيل موقعها من قلب "المؤامرة" فى الوعى الشعرى بصورة الغازى.
- لم يقتصر التوجه الدعائى على آلية تستخدمها السلطة فقط، وإنما عمقه ووسعه تأييد شعبى حقيقى وقاعدة جماهيرية كبيرة لديها جاهزية لتأييد السلطة؛ خاصة الحاكم، نتيجة التحام رؤيتها مع رؤية السلطة لتلبية احتياجات مشتركة، ثم انفصلت الرؤيتان بتنازع الحاجات.
- كما عمق هذا التوجه أيضا ووسعه حيل دفاعية عدة للنفس الإنسانية، من إبدال وتعويض وتأكيد للذات بعد الإخفاق فى ميادين أخرى.

٢- التوجه الملتزم:

- **من حيث صورة الحاكم:** تضاءل حجم رسم صورة الحاكم فى هذا التوجه، بالتوازى مع تضاؤل قيمى وخلقى فى رسم الشخص نفسه.

- لم يُصرح باسمه مباشرة إلا قليلا، وضمَّ كل حاكم يحمل لقبا آخر: الخليفة، الوالي، الإمبراطور... إلخ.. وتوابع الحاكم أيضا من عناصر السلطة، مثل: المخبر، وتبعهم كل خائن ومستبد أو دكتاتور؛ في تأثر واضح بمثاقفة غربية، ومناخ تلق غربي - في معظمه - للشعراء المنفيين.

- لم تخلُ الصورة من رسم البطل الخارق، ولكنه كان غائبا حتى إشعار آخر لم يأت قط.

- من حيث صورة البلد: احتلت المساحة الأكبر من شعر هذا التوجه.

- اقتربت من واقع الأزمة في العراق من هلاك ودمار ومأساوية.

- اتسمت بما يميز الشخصية العراقية، والشاعر خاصة، من قوة وشدة في إظهار الألم وتعديد المساوىء، والشكوى من البلد، وجلد الذات.

- لم يخل التوجه من التعبير عن "المؤامرة"، ولكن نُسبت للعراق نفسه ضد أهله، ولم تنسب للأعداء فقط.

- من حيث صورة الغازي: على الرغم من اتفاق نهائي في الموقف الشعري من الغازي، فقد أضاءت الصورة في هذا التوجه ملامح جديدة لصورة الغازي منها: المجادلات القائمة معه في سياقات عدة، والحوار الحضاري والإنساني الهادىء.

- وظل دور إسرائيل يحتل مكانا من صورة الغازي ومبررات الأزمة.

- بقي استدعاء الماضي بشخصياته وأحداثه، لكن في صورته المأساوية؛ باستدعاء ما حاق بنا من غزو وهلاك على أيدي غزاة الماضي، خاصة لبغداد والعراق عامة.

٣ - التوجه خارج الإيديولوجيا:

- كان صمت الشاعر العراقي عن الأزمة إيديولوجيا في ذاته؛ وذلك لأسباب سياسية وثقافية عامة، جعلت الشاعر يختار "حرية الصمت" عن مفردات الأزمة.

- تدخلت الإيديولوجيا في الموضوع الشعري الأثير "الحب والمرأة" داخل العراق؛ لإظهار الثبات وطبيعية الظروف المتبجحة للعشق.

- إمكان تأويل كثير من ملامح صورة المرأة في التوجه خارج الإيديولوجيا داخل العراق وخارجه؛ إمكان تأويلها رمزا إلى العراق.

- حاول الشاعر توكيد صمته عن طريق الشعر التسجيلي، والشعر الفلسفي، ومنه: شعر التساؤلات، وشعر التعريفات، وشعر الثنائيات والمفارقات، وكذلك: المحاولة الأكثر تعاليا على الواقع والإيديولوجيات، وهي شعر التصوف: المستلهم للتراث الشعري الصوفي العربي من ناحية، والمتأثر بالسريالية الغربية من ناحية أخرى؛ ذلك التصوف بطرفيه المؤيد لفكرة الصمت : الصمت عن التعبير والتجسيد، ثم التماهي مع المطلق.

ثانيا : التكوين

- تأكد من خلال دراسة التكوين الشعري عامة لإنتاج هذه الفترة؛ تأكد اختيار التجربة الشعرية للشكل الشعري، واختيار الشكل للتجربة الشعرية في آن.

١ - التكوين اللغوي :

من حيث المعجم:

- أثر وسط التلقي على اختيار الألفاظ في سياقها المناسب بين الدعائي والملتزم؛ بين الألفاظ ذات الدلالات الصاعدة للأول، وذات الدلالات الهابطة للثاني.

- تغير المعجم النوعي لألفاظ الحرب وأدواتها من التوجه الدعائي إلى التوجه الملتزم: حيث استخدم الأول الألفاظ الدالة على الحرب من التاريخ العربي القديم؛ لما لها من طاقة تعبيرية ومخزون عاطفي مؤثرين في وسط التلقي. كما استخدم الثاني الألفاظ الدالة على أدوات الحرب الغربية الحديثة؛ في اعتراف منه بالتفوق الغربي، وبالحقيقة في الهزيمة.

- شاعت ألفاظ مفاتيح دالة على رغبات دفينة مركبة في التوجه الملتزم؛ خاصة لفظ "الحانة" الرامز للعراق.

- من حيث التراكيب: لعب وسط التلقي بين الدعائي والملتزم دورا مهما في اختيار الشكل الشعري للقصيدة: عمودي، شعر حر، قصيدة نثر. إذ طغى الشعر العمودي الموزون المقفى على التوجه الدعائي لضمان التواصل والجماهيرية؛ خاصة عبر إنشاد الشعر في المهرجانات. بينما تقاسم التوجهان: الملتزم وخارج الإيديولوجيا شعر التفعيلة وقصيدة النثر؛ مراعاة لمثاقفة غربية من شعراء المنفى.

- شاعت القصيدة التشكيلية في الشعر الملتزم وخارج الإيديولوجيا، دون الدعائي؛ لما تمثله القصيدة المسموعة في الدعائي من ضمان التواصل الجماهيري الفوري، وهو ما لا يتوفر في القصيدة التشكيلية المعتمدة على القراءة والتأمل البصري.

- وُظِّفَ الضمير بما يلف إبهامه ويفسره تفسيرا كليا في التوجه الدعائي، بينما تدرجت درجة غموضه من الأقل إلى الأكبر بين التوجهين: الملتزم وخارج الإيديولوجيا.

- اعتمد التوجه الدعائي الأسلوب الخبري القار المعبر عن الظواهر نفسها المؤكد للحقائق، وتجنب الأسلوب الإنشائي الداعي للتأمل والمعبر عن موقف المتكلم؛ خاصة أسلوب الاستفهام، والجمل الاستفهامية النادرة جاءت في الشعر الدعائي مجابا عنها. وكان أكثر الأساليب الإنشائية ورودا أسلوب النداء لغرض تنبيه جمهور الشعر.

- تظهر الأساليب الإنشائية في التوجه الملتزم الداعي للتواصل عن طريق التأمل؛ خاصة أسلوب الاستفهام المتعدي لأغراض بلاغية غير محدودة، والتباسات متعددة. بينما يعود للاختفاء في التوجه خارج الإيديولوجيا، ماعدا شعر التصوف الذي يعتمد أسلوب الاستفهام دون غيره لطلب المعرفة، أو حتى ادعاء الجهل بها.

- من حيث الترابط والتماسك: تمسك التوجه الدعائي بمظاهر الترابط والتماسك - وإن اعتمد على وحدة البيت - لضمان التواصل، وأول هذه المظاهر: الأوزان والقوافي، وبنيات الازدواج، والتوازي، ومنها أيضا: الربط دون أداة، والتكرار.

- أما الشعر الملتزم وخارج الإيديولوجيا اللذان جاءا في شكل تفعيلي وقصيدة نثر، فقد كانت حاجتهما للروابط أكثر، لكنهما استخدماها بصورة متدرجة من الأعلى للأقل بين الأول والثاني، ومنها: اسم الإشارة والضمير..

حيث تفنن التوجه خارج الإيديولوجيا في فك الترابط والتشظي.

٢- التكوين التصويري:

- من حيث الصورة: استخدم التوجه الدعائي استراتيجية الحرب البلاغية في الصورة ضد الاستعارات الأمريكية الإعلامية ضد العراق وحاكمه وشعبه، ومن أهم تلك الصور: تركيز استعارى للأمة جميعها في شخص صدام (كما فعلت أمريكا ولكن كان موقف الشعر العراقي الدعائي دفاعيا)، وتمسك التوجه بالتقليد في التصوير وبالعلاقات القريبة بين طرفي الصورة، وبالتشبيه دون الاستعارة لضمان التواصل الجماهيري السريع، مع تمسكه بالتصوير الصاعد بالدلالة.

- بينما تمسك التوجه الملتزم بالدهشة والعلاقات البعيدة والجدة في التصوير، دون الألفة وقرب العلاقات، كما استثمر الصور التقليدية استثمارا جديدا مدهشا. مع استخدامه للتصوير الهابط بالدلالة.

- أما في التوجه خارج الإيديولوجيا، فقد أسهم التصوير بطابعه التجريدي الفاصل بين الصورة ومرجعياتها من الواقع والعلاقات بين طرفيها؛ أسهم في فصل مقصود عن وسط التلقي.

- من حيث الرمز: شاع الرمز التاريخي والتراثي العربي الإسلامي في التوجه الدعائي: من شخصيات وأحداث رامزة تحمل دلالات عاطفية وشحنات تعبوية ضخمة؛ خاصة الرامزة لعصور الازدهار ومظاهر القوة والانتصار، أو الشهادة.

- استحدث التوجه الملتزم رموزا من واقع الأزمة، وكان هناك وجود ظاهر لرموز غربية قديمة ومعاصرة، وذلك من مقومات المثاقفة والحوار الحضارى للشاعر الملتزم فى المنفى.

- أما فى التوجه خارج الإيديولوجيا فأمكن تأويل كثير من شعره على سبيل الرمز.

- وفى شعر التصوف المستلهم للتراث العربى الصوفى شاع استعمال الرموز الدالة على المطلق مفتوح الدلالة. أما فى التصوف السريالى، فقد شاعت محاولة لعزل الرمز عن ماضيه، وإنعاش الرمز نفسه بمعان جديدة مغايرة.

- منْ حيثُ الأسطورة: استعمل الشاعر الدعائى الأسطورة بوصفها قوة تعبوية لا مجدودة استعمالا أوليًا، واختار بعض الأساطير العراقية القديمة المحدودة، والعربية القديمة، لكنه حاول جاهدا صنع أسطورته الخاصة (الواقعية)، وهى أسطورة "أم المعارك".

- أما التوجه الملتزم، فقد استثمر الأسطورة، بانتماءاتها الحضارية المتنوعة - خاصة الأساطير العراقية القديمة - بشكل مكثف، بالإضافة إلى مزيج من الأساطير اليونانية، والرومانية، والمصرية القديمة، وحتى الهندية.

وذلك فى انفتاح ملحوظ على جميع الحضارات وأوساط التلقى العابرة للشرق والغرب.

- وأما فى التوجه خارج الإيديولوجيا؛ فلم يكن التلقى فى الحسبان، ولهذا جاءت الأساطير- بأعتبارها استثارة لمشاركة التلقى عن طريق تاريخه الجمعى - عفوية فى شكل ألفاظ تمر بها، ومعظمها "شبه" أساطير "معاصرة".

- كما حل محل الأساطير فى المنحى الصوفى التعبير الموغل فى الغموض والإبهام.

وبصفة عامة :

- فقد تأثر الشعر العراقى العربى بالأزمة بكافة جوانبها، وحاول التأثير فى مجرياتها، فى محاولة لاستعادة مهمة وظيفية للشعر فى المجتمع العربى طوال تاريخه بوصفه فنا سياسيا فى المقام الأول.

- وقد ظهر كيف تقاطعت التوجهات الشعرية فى شعر داخل العراق وخارجه؛ بوصف الإنتاج كله شعرا عراقيا.

ولهذا يرفض البحث الفصل التعسفى لأدب داخل العراق عن أدب الخارج، دون إغفال لتأثير ظاهرة النفى فى الأدب والثقافة العراقية بعامة.

- وقد مثلت الدعاية داخل العراق - وضمنها التوجه الشعرى الدعائى - خصيصة حتمية لا مهرب منها من خصائص سيكلوجية أى سلطة وإيديولوجيتها، وأحد آلياتها المهمة، خاصة وقت الحرب.

- وقد تم إثبات أنه لا شعر خارج الإيديولوجيا، بل لا شئ خارج الإيديولوجيا، بمفهومها الواسع الذى يعرّفها بأنها "الأفق الذهنى لكل فرد". ويؤيد ذلك حالة حضارية آنية يتفوق فيها الوعى بأنواعه : سياسى، اقتصادى،..إلخ لدى الشعراء والكتاب، بل لدى العامة، نتيجة لتسارع تدفق المعلومات الذى لا يدع مجالا لعزلة الفرد وذاتيته.

- وقد ظهرت فى الشعر العراقى وقت الأزمة ملامح التأثر بالتراث، والاعتداد بالماضى، وتمجيد الوحدة، والإيمان بالبطل المخلص والقائد الملهم، وبفكرة المؤامرة المرصودة من الأعداء

الهوامش:

(*) حصلت الباحثة بهذا البحث على درجة الدكتوراه فى ديسمبر ٢٠٠٧م، من كلية الألسن، قسم اللغة العربية، وأشرف عليه الدكتور محمد عبد الحميد سالم.

ملتقى القاهرة الرابع للإبداع الروائى العربى ٢٠٠٨

متابعة: أحمد عبد العظيم

نظم المجلس الأعلى للثقافة الملتقى الرابع للإبداع الروائى العربى، تحت عنوان "الرواية العربية الآن" ليكون إطارا عاما للملتقى فى دورته الرابعة، مخالفا بذلك منهجية التخصيص التى اتبعها الملتقى فى دوراته الثلاث السابقة: "خصوصية الرواية العربية"، و"الرواية والمدينة"، و"الرواية والتاريخ". ويأتى هذا العنوان الذى اختير للملتقى الرابع محاولة لالتقاط صورة بانورامية، والإطلال على المشهد الروائى الآن، إبداعا ونقدا، من خلال الرصد والمتابعة والتحليل.

بعد إلقاء الكلمات الافتتاحية بدأت فعاليات الملتقى على ثلاثة محاور رئيسية، تآزرت معا فى تحقيق الهدف المنشود، وهو — كما حدده عنوان الملتقى — رصد صورة الإبداع الروائى الآن وحركته، على صعيديه الإبداعى والنقدى. وهذه المحاور الثلاثة هى:

أولا: محور الجلسات البحثية.

ثانيا: محور الموائد المستديرة.

ثالثا: محور الرواية العربية تواصل أم انقطاع؟

أولا: محور الجلسات البحثية:

لقد جسد الملتقى على هذا المحور احتشادا هائلا للبحوث والباحثين المصريين والعرب فى مجال الرواية؛ فعلى مدى أربعة أيام متتالية عُقدت خمس وعشرون جلسةً بحثيةً ضمت ما يقرب من مائتى باحث وناقد ومبدع روائى، وناقشت شتى قضايا الرواية، التى تشغل المبدعين والباحثين والقارئين على السواء. لقد توالت الجلسات، التى جاءت تحمل معها قضايا روائية متنوعة أحيانا ومتداخلة أحيانا أخرى، حيث يمكن رصد مجموعة من الموضوعات الرئيسية التى مثلت مرتكزات للأبحاث المطروحة بالملتقى وما صاحبها من فعاليات أخرى، ونذكر من هذه الموضوعات:

(الرواية والتاريخ – الرواية والسيرة الذاتية – الرواية والسينما (أفق التداخل) – الرواية والرواية (السرد النسوى) – رصد المشهد الروائى العربى).

وذلك إضافة إلى قضية "الرواية الجديدة" التى حازت نصيبها من اهتمام الباحثين منذ الجلسة الافتتاحية، وعلى مدار فعاليات الملتقى المختلفة.

١- الرواية والتاريخ:

كان لقضية التاريخ فى الرواية حضور ملحوظ فى أبحاث المشاركين فى الملتقى لما لقضية التاريخ من واشجة قربى بالرواية موضوعيًا وشكليًّا وفنيًا، حيث اجتمعت – فى إحدى جلسات اليوم الأول – ثلاثة بحوث متصلة تجعل من التاريخ مرتكزا لها مما يمكن أن نعده امتدادا للملتقى السابق للإبداع الروائى العربى، والذى كان مخصصا لبحث العلاقة بين "الرواية والتاريخ"، وهذه البحوث هى: "مساءلة التاريخ فى الرواية المصرية المعاصرة" لصلاح السروى، و"واسينى الأعرج وروينة التاريخ فى روايته "كتاب الأمير" لشوقى بدر يوسف، و"الرواية التاريخية ... ما بين الرؤية والشكل الفنى" لمحمد الجمل.

وقد اتفقت هذه البحوث الثلاثة فى صبغتها التاريخية، ولكنها اختلفت فى الجانب أو الزاوية التى ألقت عليها الضوء من جوانب العلاقة الحميمة بين الرواية والتاريخ، ففى حين اتخذ شوقى بدر يوسف من إحدى الروايات التاريخية للكاتب والناقد الجزائرى واسينى الأعرج، وهى رواية "كتاب الأمير"، متكأ للوقوف على الأثر الذى يحدثه الانفتاح على التراث التاريخى فى الرواية العربية من تأمل وتغلغل فى منجز هذا التاريخ، ومن حضور سردى لمعطيات هذا التاريخ بما يؤكد "أن التاريخ يعيد نفسه دائما أبدا". فى حين نجد هذا المنحى فإننا نلتقى فى بحث صلاح السروى بمحاولة لرصد ظهور التاريخ فى المشهد الروائى المصرى المعاصر بما يمثل ظاهرة لافتة، تتمثل فى هاجس العودة إلى التاريخ، بغية قراءته ومساءلته واستجواب أحداثه وإعادة تحليل فصوله. وقد انتهج الباحث فى ذلك منهج التساؤل، من خلال طرح سؤالين جوهريين، وهما:

سؤال الهوية: ما أسباب ظهور الكتابة، وبهذا القدر من الكثافة، فى هذه الفترة؟

سؤال الآلية: كيف تعاملت الرواية المصرية مع التاريخ فنيا وجماليا؟

وعلى الجانب الآخر نجد بحث محمد الجمل قائما على حشد كم وافر من التساؤلات المشروعة حول تلك العلاقة بين الرواية والتاريخ، محاولا من خلالها البحث فى أسباب تفاوت الأعمال الروائية التاريخية فى درجة خلودها وحضورها أو اندثارها وتواريها، منوها باتجاهين محتملين فى تفسير ذلك؛ إما برده إلى التقنية والأسلوب الفنى، أو بإرجاعه إلى طبيعة الرؤية والمعالجة الموضوعية للجدل القائم بين الماضى والحاضر، وموضحا الرؤى الفنية المتباينة والمتعددة فى معالجة التاريخ موضوعا للرواية.

لقد أثارت تلك البحوث أفكارا كثيرة حول تاريخية الرواية، ومن ذلك ما طرحه "شعيب حليفى" فى تعليقه الذى حاول من خلاله الإجابة عن بعض الأسئلة، وخاصة فى نقطتين:

الأولى: رؤيته أن الرواية التاريخية – وخاصة تلك المتعلقة بشخصية تاريخية – هي غالبا "رواية كونية"، لأنها نموذج يتكرر في كل بيئة، وكل ثقافة ... ولكن مع اختلاف الشخصية.

والثانية: تقريره بأن الرواية التاريخية لا بد ألا تكون اتجاها روائيا منفصلا، وإنما يجب أن تكون إحدى اهتمامات الروائي، الذي هو في الأساس روائي بالمعنى الفني العام، يكتب في شتى الروافد والمناحي الإنسانية والاجتماعية والتاريخية والسياسية ... إلخ

إن من أهم الحقائق التي لابد أن ندركها ونحن نتعامل مع الرواية هي "أن الرواية بنت التاريخ"، وأن الفصل بينهما ليس ممكنا بحال، فكل رواية هي تاريخ لذات أو لجماعة أو لزمن من الأزمان أو طائفة من الطوائف أو لهموم الإنسانية عامة، وإنما غاية ما هنالك أن كل رواية تسرد التاريخ بلغتها هي وبطريقتها هي، تختلف الرؤى أو تتباين الأدوات والتقنيات الفنية لكن الرواية في نهاية الأمر تقدم تاريخا بصورة أو بأخرى، ويمكننا القول كذلك "إن الكتابة التاريخية التي خلدت هي تلك التي عمقت وعي الإنسان بذاته".

٢– الرواية والسيرة الذاتية:

الاتجاه في الكتابة الروائية إلى ما يسمى بـ "الكتابة عبر النوعية" هو العنوان والتفسير والملاحظة الأكثر ترددا في أروقة هذا الملتقى عبر مناقشات الباحثين والكتاب في هذا الموضوع وغيره من الموضوعات ذات الصلة، كقضية "التناص"، و"السرد الذاتي"، و"شعرية الرواية"، بل والحديث المستفيض الذي جرى تداوله في هذا الملتقى عن "الرواية الجديدة" مفهومها وتقنياتها، حيث تصبح الكتابة الروائية نوعا متنوع الأنساب، وتنسب للرواية أنماط من الكتابات الذاتية تتفاوت قربا وبعدا عن مفهوم الرواية، بما هي ضرب من التخييل الذي كثيرا ما تعجز السيرة الذاتية عن بلوغه، فتفقد بذلك شرطا من شروط انتسابها التجنيسي للرواية الخالصة.

لكن الملاحظة الأكثر بروزا هي ذلك الوجود الدائم والمستمر للسيرة الذاتية –أو لبعض عناصرها وملامحها وروحها على أقل تقدير– في المشهد الروائي المعاصر، وهذه المسألة تسببت في إشكاليات استدعت مناقشات وبحوث كثيرة لاستجلاء أبعاد هذا التداخل واستكشاف تجلياته وانعكاساته الفنية والجمالية عبر سلسلة من البحوث، نلقي الضوء على بعضها:

"رواية السيرة الذاتية: التطور والبنية" لحسام عقل، وهو بحث يتقصى السمات الفنية والبنيوية لرواية السيرة الذاتية بوصفها جنسا أدبيا مميزا في سياق الأنواع الأدبية القريبة منها "كالمذكرات"، و"اليوميات"، و"السيرة الذاتية"، و"السيرة الغيرية".

وقد تركزت أطروحته البحثية على نصين عربيين يتم من خلالهما إدارة النقاش ومقاربة القضايا النقدية ذات الصلة. والنصين هما "الأيام" لطه حسين، الكتاب الذي يعده أكثر الباحثين العرب (النص التأسيسي الأول) في ميدان كتابة السيرة الذاتية العربية الحديثة، وكتاب "أصداء السيرة الذاتية" لنجيب محفوظ، حيث استخدم الباحث التحليل السردي لهذين النصين في كشف السمات الفنية العامة لرواية السيرة الذاتية والوقوف على ما

يميزها عن نص "السيرة الذاتية"، حيث تمثل دوائر "الفعل التخييلي" بتعبير الباحث، فارقا بين النصين –أقصد نص رواية السيرة الذاتية، ونص السيرة الذاتية– وتتمظهر هذه الدوائر فى نص "السيرة الذاتية" وفق أُطُر محددة، فيما تتمظهر فى "رواية السيرة الذاتية" فى إطار جمالى مختلف. ولذلك فإن الباحث يرى أن القضية الأساسية فى رواية السيرة الذاتية هى قضية الاستقطاب النوعى الذى يجعل التفرقة شائكة وخطيرة بين السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية، بل وبينهما وبين الأنواع الأدبية القريبة الأخرى. ثم يخلص الباحث من ذلك إلى التسليم بأن السيرة الذاتية تظل خبيرة قد نجدها فى كثير من الأعمال الروائية، بينما يظل الفيصل والفارق الأساسى بين السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية ليس قضية الميثاق، وإنما هو –حسب قوله– فى كيفية تحرك المتخيل فى السيرة الذاتية وفى رواياتها، فعرامة النشاط التخييلى فى رواية السيرة الذاتية يطغى على مرجعيتها، وهذا ما يميزها عن السيرة الذاتية.

وبعيدا عن الطرح الأكاديمى السابق جاءت الورقة البحثية "تجربتى فى كتابة السيرة الذاتية" لشريف حتاتة، الذى طرح من خلالها السؤال ذاته:

هل هناك حد فاصل بين السيرة الذاتية والرواية؟

إنه يطرح هذا السؤال ويحاول الإجابة عنه من خلال تجربته الذاتية فى كتابة الرواية، بداية من روايته "العين ذات الجفن المعدنى" التى عُدَّت آنذاك عملا أقرب إلى السيرة الذاتية منها إلى الرواية، ووصولا إلى كتابته لسيرته الذاتية. لقد جاءت رؤية شريف حتاتة متنكرة لقيود البحث الأكاديمى، حيث رأى أن الفنين "الرواية" و"السيرة الذاتية" جنسان أدبيان يشتركان ويتلاقيان فى مظاهر شتى –ربما أكثر مما قد يختلفان– ولذلك فهو يرى أن الفاصل الحاد بينهما هو مسألة قد تهم النقاد المولعين بالتصنيف، وهو أمر ثانوى بالنسبة له، وإنما المهم عنده أن تكون السيرة الذاتية مكتوبة بفن وبلغة إبداعية، فيها قدرة على الربط بين الخيال ومختلف مناحى الحياة.

وهكذا بين خطى (المرجعى) و(المتخيل) جرت كثير من المناقشات حول علاقة الرواية بالسيرة الذاتية وبغيرها من الكتابات النوعية ذات البعد المرجعى. وهى قضية أكاديمية شائكة لما تزل تستقطب حولها كثيرا من الجدل.

٣– الرواية والسينما (أفق التداخل):

علاقة الرواية بالسينما كانت أحد القضايا المطروحة فى الملتقى، وهى علاقة تتكئ على حقيقة طُرِحت بقوة فى الآونة الأخيرة، وهى أن فن السينما –رغم حداثة سنه– قد أمد الفنون الأخرى، ومنها الرواية، بالكثير من تقنياته وأساليبه، والتى نجحت الرواية من جانبها فى تمثلها والاستفادة منها. وقد كان هذا الموضوع محورا لعدة أوراق بحثية بالملتقى، إضافة إلى تخصيص إحدى الموائد المستديرة لمناقشته كذلك.

من البحوث التى تناولت هذا الموضوع: "التكنيك السينمائى فى الرواية المعاصرة" لعادل عوض، و"مناح من تقنيات السرد السينمائى فى الرواية العربية" لوجيه فانوس.

فى البحث الأول أشار عادل عوض إلى نقطة التلاقى الخصب بين الإبداع الروائى وفن السينما بوصفه نوعا من أنواع التلاقى والتلاقح بين الأدب والفنون والمعارف السمعية والبصرية المختلفة.

إن هذه الورقة البحثية وغيرها تسعى إلى استكشاف تقنيات الفن السينمائى وآليات توظيفها فى "الرواية الجديدة"، حيث تتجسد ملامح هذا التكنيك السينمائى فى مجموعة من الألوان من تحريك للصور زمانيا ومكانيا، وقطع الحديث من آن لآخر بين الشخصيات، أو بتر المواقف، أو تكرار المناظر .. إلخ. وهنا يقف الباحث على ثلاثة من أهم أنواع التكنيك السينمائى الموظف فى الرواية مع تطبيقها على نماذج من الرواية العربية المعاصرة، وهى:

١- فن المونتاج. ٢- فن الغلاف (أو الكولاج) ٣- أسلوب السيناريو.

ويضرب الباحث الأمثلة التطبيقة على ذلك من رواية "الشاطئ الآخر" لمحمد جبريل، بوصفها نموذجا لتصوير الصراع بين الشرق والغرب (أو الروح والجسد كما يقولون)، ولكن بشكل جديد، حيث يجسد الكاتب هذا الصراع من خلال الشخصيات التى تأخذ شكل ثنائيات تحكمها علاقات قلقة ومتوترة تنطوى على تباين بين طرفى كل ثنائية فى الفكر والأيديولوجيا. لقد تمت معالجة هذا الصرع بين الشخصيات من خلال تكنيك فنى "سينمائى" هو (المونتاج). كما تعرض الباحث لنماذج أخرى لتوظيف التكنيك السينمائى من خلال روايتى جمال التلاوى "تكوينات الدم والتراب"، و"الخروج عن النص".

وعلى الجانب الآخر تطرح الورقة البحثية لوجيه فانوس فكرة القدم بخصوص هذه التقنيات السينمائية فى السرد القصصى والروائى على مستوى الممارسة، وإن غاب على مستوى التنظير، حيث: "إن تقنيات السرد السينمائى ليست سوى مصطلح فنى حديث، نسبيا، لظاهرة ممعنة فى القدم سبقت وجود السينما".

وهكذا كان سعى هاتين الورقتين البحثيتين وكذلك سعى المناقشات التى دارت فى المائدة المستديرة التى جاءت تحمل العنوان ذاته "الرواية والتقنيات السينمائية"- متجها إلى مناقشة هذا التوجه فى الممارسة الإبداعية الروائية، وفى النظر النقدى إلى تقنيات السرد السينمائى فى الرواية العربية، عبر استقراء النصوص السردية والروائية العربية تراثية ومعاصرة فى آن، وذلك سعيا إلى إبراز هذا التلاقى الحميم، وبالتالى إلى تأسيس منهج نقدى فى التعامل مع تقنيات السرد السينمائى فى الرواية العربية بشكل عام والمعاصرة منها بشكل خاص.

٤- الراوية والرواية (السرد النسوى):

وهو محور موضوعى يعبر - فى رأيى - عن أزمة مجتمع أكثر من تعبيره عن قضية فنية متعلقة بتقنيات الكتابة أو أفق التخييل الفنى فى نوع من أنواع السرد، فهو موضوع تتشابك المناقشات حوله - فى معظمها - مع معطيات الواقع العربى بجوانبه المختلفة (اجتماعية، وثقافية، ودينية، وسياسية ...).

لقد تداخلت بحوث كثيرة فى الإلماع إلى قضايا السرد النسوى، أو صوت الراوية (الأنثى) فى الإبداع الروائى، فخصصت جلسة بحثية كاملة من جلسات اليوم الثانى للملتقى لبحث قضايا الكتابة النسوية فى ظل الواقع العربى، الذى تبدى من مداخلات كثيرة رفض

لكثير من معطياته، وصل فى أصوات كثير من المشاركات إلى حالة من الشاكسة القلقة أوالتمرد التام. لقد انتظمت هذه الجلسة البحثية من خلال خمسة بحوث، وهى: "مفهوم الكتابة النسوية" لسمر يزبك، و"ما الذى يجعل القص نسويا؟ فى السرد النسوى وإعادة الكتابة النسوية" لثائر ديب، و"شهرزاد الجديدة: صياغات "الراوية" فى روايات الكاتبة العربية الحديثة" لبثينة مكى خضر، وهو العنوان ذاته الذى اتخذ لمناقشة الموضوع فى إحدى الموائد المستديرة بالملتقى، و"الرواية الأنثوية ومباهج اللون" لوجدان الصائغ، و"شاعرية السرد فى الرواية النسائية السعودية" لشريف الجيار.

وذلك إضافة إلى بعض البحوث التى توزعت على جلسات الملتقى الأخرى وألمعت صراحة أو مواربة إلى قضايا السرد النسوى. وسأكتفى بإلقاء الضوء على اثنين من هذه البحوث:

فى "سرد الراويات قراءة فى أربع روايات مصرية" لحسين حمودة، يكشف الباحث عن المغامرة السردية فى روايات الكاتبات المصريات المعاصرات، من خلال عنصر فنى فارق فى الكتابة السردية، وهو عنصر الصوت أو السارد/الراوى، الذى قد يصير فى كتابات المرأة ساردة أو راوية. يسعى الباحث إلى هذا الكشف من خلال أربع روايات لكاتبات، وهى: "هكذا يعبثون" لأمنية زيدان، و"هليوبوليس" لمى التلمسانى، و"نقرات الظباء" لميرال الطحاوى، و"يوميات امرأة مشعة" لنعمات البحيرى. حيث يحاول من خلال التنقل بين المغامرات السردية التى تتأسس عليها كل رواية من هذه الروايات الوقوف على ملامح تجربة الرواية الجديدة عند هؤلاء الراويات بالشكل الذى لا يخلو من خصوصية صوتهن النسوى، فى محاولة للوقوف على إجابة لسؤال قد يجد له شرعية الطرح، وهو:

هل هناك سمات مشتركة تجمع بين هذه الأعمال بشكل يمكن أن نعده علامة مائزة لما يسمى بالأدب النسوى، أو على التخصيص هنا بالسرد النسوى؟

إن هذا السؤال إضافة إلى أسئلة أخرى سابقة وأخرى لاحقة من الأسئلة ذات الطابع الإشكالى، فكما كانت علاقة الرواية بالسيرة الذاتية وغيرها من الكتابات الذاتية محلا للخلاف الأكاديمى وتباين الرؤى والنظريات كانت الكتابة النسوية محلا لخلاف أكثر حدة ينصب على أصل القضية ولبه، وهو هل من المشروع أصلا أن نقول هذا التعبير: "الكتابة النسوية" أو "الأدب النسائى" أو غير ذلك من المصطلحات؟

وعلى نهج مشابه تتأسس دراسة أخرى بعنوان "تقنيات السرد فى الرواية اليمنية المعاصرة" للباحثة اليمنية منى المحاقرى. فعلى الرغم من مراوغة العنوان المتستر خلف ستار تعميمى واسع من البحث فى تقنيات الرواية اليمنية المعاصرة، فإن قراءة الورقة البحثية قد كشف عن حس نسوى يبحث فى آفاق الكتابة النسوية فى اليمن التى تمثل حالة مشابهة — تقريبا — لواقع الكتابة النسوية فى معظم البلدان العربية.

لقد مزجت الباحثة مزجا مراوغا بين أمرين، هما: تقنية الكتابة النسوية، وتعبير هذه الكتابة الروائية (التى يمثلها صوت الكاتبة الروائية اليمنية) عن واقع المجتمع اليمنى، ولذلك فقد اختارت لهذا البحث أربع روايات لكاتبات يمنيات، وهى: "عرس الوالد" لعزيزة

عبد الله، و"إنه جسدى" لنبيلة الزبير، و"حب ليس إلا" لنادية الكوكبانى، و"الأنس والوحشة" لهند هيثم.

فهذه الروايات – حسب رأى الباحثة – تمثل الكتابة النسوية المعاصرة فى اليمن، وتمثل كذلك حضورا قويا للذات النسوية، بكل ما تحمله الأنثى – فى مجتمعاتنا العربية – من هموم اجتماعية وثقافية وأبعاد دينية، بحيث انطلقت هؤلاء الراويات عن وعى معبرات عن خطاب نسوى رافض لكل ما هو سائد اجتماعيا.

لقد مزجت الباحثة بين هذا البعد الأيديولوجى والبعد الفنى الموازى، فحاولت من خلال هذه الروايات الأربع رصد التقنيات السردية الموظفة فى هذه الرواية أو تلك، من "حركة السرد" بين الطابع الوصفى وتقنية المشهد المستندة على تقنيات التقطيع السينمائى، أو "استخدام التقنيات المسرحية " بما تشتمله من حوارية بولوفونية يحكمها تعدد الأصوات، و"تناصية ثرية" اشتغلت عليها تلك النصوص باستدعائها نصوصا شعرية أو استلهامها النص التراثى التاريخى البعيد أو القريب، وصولا إلى الأبعاد الدلالية "السيميولوجية"، وتجليات المكان، وحركة الشخصيات فى فضاء المكان بين المغلق والمفتوح ... إلخ.

٥- رصد المشهد الروائى العربى:

حيث خُصصت جلستان من جلسات الملتقى لتكثيف الإطلال على ملامح المشهد الروائى العربى، ولكن على أساس تقسيم بيئى مغاير للأساس الموضوعى الذى قامت عليه المناقشات السابقة، فخصصت كل واحدة من الجلستين لمناقشة المشهد الروائى فى عدد من البلدان العربية.

لقد جاءت هاتان الجلستان فى إطار السعى لإنجاز عمل علمى راصد يتتبع واقع الرواية العربية ويشكل إضافة إلى المكتبة العربية، تكون بمثابة الدليل للمهتمين بالرواية العربية نحو استكشاف خارطة الرواية العربية فى عالمنا العربى اليوم. وكخطوة أولى نحو هذا الهدف أصدر المجلس الأعلى للثقافة طبعته التجريبية التى اشتملت على البحوث التى ألقيت فى الجلستين المذكورتين.

ولأن المقام هنا لا يسمح بسرد وقائع هذه الجلسات كما جرت فسأكتفى بمجرد التنويه بنموذج واحد تمثله دراسة المشهد الروائى المصرى، والتى قام بها مجدى توفيق، حيث اتبع فى رصده أساليب أربعة فى محاولة منه للإلمام بكل أطراف المشهد الروائى المصرى، وهذه الأساليب للرصد والتصنيف هى:

١- تصنيف الكتّاب وفق المقياس الزمنى (تصنيف المشهد إلى أجيال)

٢- التصنيف وفق تقنيات الكتابة، حيث رصد تيار الوعى وأبرز من يمثله من الكتاب مثل: إدوار الخراط.

٣- التصنيف حسب أنواع الكتابة الروائية ، وذلك من خلال رصد ثلاثة أنواع من الكتابة الروائية العربية برزت واكتملت ويكاد بعضها ينتهى، وهى:

– رواية الحرب (ويكاد هذا النوع ينتهى فى مصر)

– الرواية النوبية (وهو لا يزال قائما وإن أصبح الإقبال عليه يقل شيئا فشيئا)

– الرواية ذات السمت التاريخي.

٤– التصنيف وفق الأبنية السردية الكبرى التى تتكرر فى الأدب الروائى فى مصر، وقد رصد ثلاثة أبنية سردية:

– بنية الحكاية المركزية المشعة

– بنية الحكايات المتنوعة (متجاور أو متقاطعة)

– بنية الحكايات اليومية الصغيرة.

إن هذه المعالجة التى قام بها مجدى توفيق ومعالجات غيره من الباحثين لواقع الرواية فى كل دولة عربية لتشير إلى مسألة غاية فى الأهمية، وهى صعوبة اختيار المنهج أو الطريقة المثلى لرصد المشهد الروائى وتقييم الحركة الإبداعية والنقدية للرواية، فالأسس التى يمكن الاعتماد عليها فى الرصد كثيرة ومتباينة، ولعل مجدى توفيق فى طرحه قد أشار إلى أبرزها، حيث لمّا كان لكل منهج فى الرصد مزاياه وعيوبه فقد دفع هذا مجدى توفيق إلى الجمع بين أكثر من أساس منهجى فى التصنيف والعرض والتقييم، وهى إشكالية فى حاجة إلى مزيد من البحث، لأن التنقل هكذا بين أربعة أسس للتقييم والرصد – أو أكثر – أمر ينطوى هو الآخر على عيوب فنية، لعل أبرزها هو تشتيت الجهد وجعل المشهد الروائى كلا مجزءًا إلى أكثر من مشهد صغير.

ثانيا: محور الموائد المستديرة:

وقد تمثل هذا المحور فى إقامة ٦ موائد مستديرة توزعت على الأيام الأربعة للملتقى، ورغم كون هذا المحور أقل ثراء من المحور السابق، فإن هذه الموائد قد شهدت مناقشات جادة لبعض أبرز الموضوعات التى تطل فى الساحة الروائية الآن على مستويى الإبداع والمعالجة النقدية، وقد جاءت عناوين الموائد على النحو التالى: (أسئلة الكتابة فى الرواية الجديدة – الرواية الرقمية – تحولات اللغة الروائية – نقد الرواية الجديدة – شهرزاد الجديدة صياغات "الراوية" فى روايات الكاتبة العربية الحديثة – الرواية والتقنيات السينمائية).

وسنكتفى هنا بإلقاء الضوء على أحد هذه الموضوعات المثارة، وهو قضية الرواية الجديدة، التى استحوذت على جلستين اثنتين تناولت مناقشات الباحثين فيهما أسئلة الرواية الجديدة على مستوييها (الكتابة والإبداع / والحركة النقدية المصاحبة)، وذلك إضافة إلى أكثر من بحث تناول قضية الرواية الجديدة، ومعايير النقد الجديدة المصاحبة، وذلك على فى المحور الخاص بالجلسات البحثية، حيث يمكننا هنا إلقاء الضوء على بعض ما قيل فى هذه القضية من خلال البحوث المختلفة، والمائدتين المستديرتين اللتين خُصِّصتا لهذا الموضوع.

لقد كانت قضية "الرواية الجديدة" من أبرز القضايا المطروحة فى الجلسة الأولى من جلسات الملتقى، وذلك من خلال بحثين اثنين: أحدهما لمحمد برادة بعنوان "أسئلة الكتابة فى الرواية الجديدة"، والثانى لخالد خليفة بعنوان "أسئلة الرواية فى الكتابة الجديدة". وهما بحثان يقومان على استكشاف تقنيات وأساليب الكتابة فى هذا التيار الروائى الجديد

الذى أخذ يشق طريقه ويرسم ملامحه المميزة فى كتابات ما بعد الستينيات من القرن العشرين، وذلك فى محاولة للإجابة عن سؤال بديهى، وهو:

هل نجحت هذه الأصوات وتلك الكتابات فى تشكيل تيار ضمن الكتابة العربية أم بقيت مجرد محاولات مبعثرة؟

والإجابة عن ذلك تأتى – لا شك – من خلال الوقوف على سمات هذه الكتابات وتقنياتها، وما يحكمها من عناصر فنية وأيديولوجية، وبالتالى محاولة الوصول إلى تحديد ماهية ما يُسمى بالرواية الجديدة، ثم من خلال الكثير من القضايا ذات الصلة، مثل قضايا النشر فى الوقت الراهن وما يحكمها من "رهانات معقدة" كما أسماها واسينى الأعرج فى ورقته البحثية " الرواية العربية والقيمة: بحث فى آليات تصنيع الفعل الثقافى"، وهو يبحث عن القيمة وعلاقة القيمة بقضايا الانتشار للأعمال الروائية فى ظل تحدى العولمة، التى نعيشها اليوم، والتى تحمل معها رهانات إنسانية معقدة، أحد هذه الرهانات هو ما أسماه بـ "رهان القيمة".

يطرح "واسينى الأعرج" هذه الإشكالية متسائلا:

"هل ما يجد اليوم طريقه نحو الشهرة من روايات عربية وعالمية، قيمة ثقافية فعلية تستحق الاهتمام، تنضاف إلى الموروث الإنسانى، أم أنها صناعة إعلامية "مُفبركة" وفق القيمة المراد ترويجها عالميا عن الإنسان العربى؟"

وهو تساؤل مشروع يقدم محاكمة للمبدعين وإبداعاتهم الآن، وللحركة النقدية المؤطرة لهذا الإبداع كذلك.

أما على صعيد الموائد المستديرة فقد طرح محمد أبو العطا جملة من التساؤلات فى محاولة لرصد قضايا الكتابة الجديدة ونقدها، ومن أبرز هذه التساؤلات:

– ما الفارق بين الرواية الجديدة والرواية التقليدية؟

– وهل يخضع التأريخ للرواية الجديدة لمعايير التجييل (أى: التقسيم إلى أجيال) بحدث فاصل مثلا، أو ظاهرة مكرسة تفصل ما هو جديد عن غيره؟

– وما هو الجديد بعد حيطان عالية لإدوار الخراط؟

– وما مدى تفاعل النقد عند العرب مع النقد الغربى فى تحليل الرواية؟

– وما موقف النقد من ركاكة اللغة المتفشية فى الرواية الجديدة؟

– ثم هل لا يزال معمار الرواية يخضع لمعايير البناء المنهجى التقليدى، أم أننا قد نقبل بتبدل أو تغير فى بنية هذا المعمار؟

– ما علاقة الرواية الجديدة بالاستقبال النصى وأفق التوقعات؟

– أين يُصنع النقد؟ وكيف يُصنع؟

وهذه التساؤلات جادة فى مجملها –كما نرى– وإن كانت المناقشات التى دارت حولها لم تقدم –فى رأيى– الإجابات التى ترضى أفق التوقعات المنتظر منها.

رغم ذلك فإن المناقشات لم تخلُ من طرح بعض الأفكار القيمة من قبل المشاركين –كتابا وباحثين– ومن هذه الأفكار والمشاركات:

انتقاد المشهد النقدي الروائي المصري بنوعيه: النقد الجماهيري العام (غير المنظم والقائم في مجمله على المحسوبية والمعايير غير الموضوعية)، والنقد الأكاديمي والمؤسسي الذي قد يمكن حصره في عدد محدود من الجهات، تمثلها في مصر "مجلة فصول"، وتناظرها مؤسسات نقدية أخرى بالمغرب العربي، مع ما يؤخذ على هذه المؤسسات والمنابر النقدية – حسب بعض الآراء– من مبالغة في توظيف المصطلح بشكل قد ينطوي على إفراط في تطبيق مصطلحات نقدية هي في مجملها واردات غربية.

ويبدو أن هذا النقد الذي وُجِّه إلى الحركة النقدية الآن واعتمادها على مصطلحات غربية لم يراع السياق العام الذي تم فيه توظيف تلك المصطلحات، فالرواية بداية – بوصفها فنا أدبيا حديثا – هي فن غربي انتقل إلى اللغة العربية والثقافة العربية، ثم إن كل النظريات النقدية الخاصة بالسرد الروائي –وعلى رأسها علم السرد narratology – هي في أصلها ونشأتها نظريات غربية منقولة إلينا، ورغم أن هذه مشكلة تدعو إلى الأسى أن يفتقد أدب عريق وثقافة عريقة كالأدب العربي وجود نظرية نقدية أدبية، فإنه يبقى من غير المعقول أن نأخذ النظرية النقدية الغربية دون أن نستعين بمصطلحاتها التي هي أدواتها الفنية، غاية ما هنالك أننا في حاجة إلى بعض الترشيد والتنظيم لهذه المصطلحات النقدية، ذلك أننا إزاء منظومة من المصطلحات دار حولها كثير من اللغط والتخبط والارتباك الناتج عن تعدد الاستخدامات وتفاوتها من مدرسة أدبية أو لغوية إلى أخرى ، بل من باحث إلى آخر ، الأمر الذي ألقى بظلال من الإبهام والغموض على طبيعة هذه المصطلحات ، والاستخدام الأمثل لها في مجال البحث الأدبي على مستوييه التنظيري والتطبيقي.

وقد رأى شعيب حليفي أن النقد الروائي العربي عجز عن خلق مفاهيم، وليس هناك بالتالي نظرية نقدية عربية، وبالتالي يصبح من الصعب تحديد مفهوم الكتابة الجديدة.

غير أن طرح شعيب حليفي انطوى على رؤية نقدية كاشفة أسسها على ثلاثة محاور:

المحور الأول: سؤال الرواية الجديدة، حيث طرح الأسئلة الجوهرية التي تكتنف فكرة الرواية الجديدة، وهي:

هل هناك رواية جديدة؟

وما هي علامات هذه الجدة؟ أي: جديدة بأي معنى؟

وهل ستحافظ على هذه الجدة؟

وقد خلص في إجابته على تلك التساؤلات إلى القول أنه –على ما يبدو– لم يتبلور بعد مفهوم مستقر للرواية الجديدة، ولذلك فقد اقترح أن يكون الحديث عن رؤية جديدة في الكتابة، لا عن رواية جديدة. وهذه الرؤية –حسب قوله– لا تتقيد بالزمن، حيث إن هناك كُتّابا قدماء مارسوا كتابة الرواية برؤية جديدة.

كما رأى أن هذه الرؤية الجديدة ترتبط كذلك بدور النشر وتطور آلياتها في عملية النشر. وهنا نجد قضايا النشر لا تفتأ تطل علينا بين فينة وأخرى، مما يؤكد على أهمية النشر رغم كونه عاملا خارجيا بالنسبة لمجمل العمل الإبداعي الروائي

المحور الثاني: الحداثة والتخييل، حيث طرح من خلاله تساؤله:

كيف يمكن أن نعبر أو أن نقبض على هذه الرؤية الجديدة؟

فربط بين معطيات الحداثة – فى شتى مناحى الحياة – وما يجب أن يواكبها من تحرير للرواية من قيود القواعد الثابتة القديمة، وتفتيت البديهيات لإرساء مبادئ أخرى جديدة تتوافق مع متطلبات عصر الرواية الحديثة ... وهكذا يستمر التجديد وتستمر عمليات الهدم والبناء.

المحور الثالث: نقد الرواية الجديدة؛ حيث أشار إلى عملية التطور والتجديد التى تحاول حركة النقد الروائى العربى استحداثها على صعيد الآليات والأدوات، مع الإشادة ببعض الجهود الفردية المتمثلة – حسب رأيه – فى "محمد برّادة"، الذى حدّث وجدّد باستمرار فى أدوات النقد العربى.

ثم كانت ملاحظاته الختامية التى بلور فيها رؤية لخصت وأجابت على كثير من التساؤلات المطروحة، والتى عبر فيها –بموضوعية شديدة– عن صعوبة الوقوف على سمات ما يسمى بـ "الرواية الجديدة"، فالمسألة ليست بالبساطة التى قد يظنها البعض، وإنما علينا حشد الجهود للبحث والتدقيق فى طبيعة هذه الجدة التى طرأت على أسلوب الكتابة الروائية الجديدة وطبيعتها، التى هى بدورها نتيجة لتطور الحياة. وهو الأمر الذى لن يتثنى إلا بعد ترك المسافة الزمنية المناسبة لخلق تراكم روائى يسمح بالاطلاع على الأعمال واستخلاص هذه الرؤية الجديدة، أو السمات المميزة لما يسمى بـ "الرواية الجديدة".

ثالثا: محور الرواية العربية تواصل أم انقطاع؟

وتمثلت هذه الفعالية الملتقى فى سلسلة من الجلسات النقاشية التى اتخذت من هذا العنوان "الرواية العربية تواصل أم انقطاع؟" منطلقا لها. لقد تباينت رؤى المشاركين فى تحديد المقصود بمعنى التواصل والانقطاع المقصودين هنا، فأحال بعضهم القضية إلى ذات المبدع ورآها تكمن فى السؤال عن مدى تواصل المبدعين مع ذواتهم وأوطانهم ومع الآخرين من القراء والنقاد، وهنا رآها البعض انقطاعًا للمبدع عن العالم حتى يتمكن من النظر إليه ورصده وتدوينه حكاية للآخرين، بينما رآها نعيم صبرى تواصل فقط ولا انقطاع فى عملية الرواية، وأنه ككاتب لا يكتب إلا من أجل التواصل مع الآخرين.

ونظر لها بعضهم بمنظار تاريخى ، فأحالها إما إلى قضية التأثير والتأثر، وسؤال الرواية العربية عن روافد العملية الإبداعية ، فهل الرواية الحديثة –بتعبير سحر توفيق– هى امتداد لفنون السرد العربى القديمة من سير ومقامات وكتب أخبار وتراجم ...إلخ، أو أن الفن الروائى الحديث فن عربى جديد مستمد كله من معطيات الثقافة الغربية ولا صلة له بالماضى، ورغم قدم هذا السؤال الذى تكرر فى محاورات وبحوث كثير من الدارسين للرواية إلا أنه فتح الباب أمام التعقب التاريخى لنشأة الرواية العربية فى الثقافة العربية من بذورها الأولى فى العصر الحديث إلى أن تبلورت الرواية فنا ناضجا له تياراته واتجاهاته التى لا تكف عن التطور والنمو. مع التأكيد على أنه رغم استلهامه من الثقافة الغربية، التى ينتمى إليها هذا الفن الحديث، يضرب بجذوره فى التراث العربى القديم، فهو مزيج من القديم والحديث.

فى حين عالج بعضهم القضية من منظور جيلى فأثار قضية تتابع الأجيال، وما يقع بين الأجيال الروائية من تواصل قائم على التأثير والتأثر، حيث تأثر اللاحق بالسابق فى بناء رؤيته فى الكتابة بعد قراءة سابقيه من الروائيين وتمثُّل رؤيتهم الفنية والموضوعية فى الكتابة، ثم ما قد يقع بينهم كذلك من قطيعة قد تصل إلى الصراع ومحاولة نفى الآخر، حتى شكا بعض الكتاب الجدد من هيمنة كتاب الجيل السابق على المشهد الروائى، وأن الجيل الجديد من الكتاب قد ظُلم، وأن هذا الظلم مرده أن هذا الجيل قد قرأ سابقيه، ولكن الجيل السابق من الكتاب الكبار لم يقرأ الجيل الجديد من شباب الروائيين، هذا بالإضافة إلى قلة المنابر الإعلامية المتاحة لهذا الجيل. وهى القضية التى أثارت مفهوم قتل الأب فى الأدب، والذى استبدله واسينى الأعرج بانتحار الأب، ويقصد به هنا انتحار الكاتب الروائى برفضه الاعتراف بما يتلوه من أجيال لها الحق فى الكتابة.

وعلى جانب آخر أحال بعضهم القضية إلى جانبها التكنيكى، وقضية التواصل والانقطاع على مستوى تقنيات الكتابة الروائية وما طرأ عليها من آفاق تجديدية تحت ما تمت تسميته بـ "الرواية الجديدة" أو التيار الجديد فى الرواية، والذى احتل –كما سبقت الإشارة– مكانه من الاهتمام على مدار فعاليات الملتقى المختلفة.

وهكذا دارت فعاليات هذا المحور على مدى جلسات ثلاث كاشفة عن تباين واضح فى تحديد المراد بقضية التواصل والانقطاع هذه، مما أثرى الأفكار التى تم تداولها ومناقشتها وفق منظور كل مشارك، فكرة التواصل والانقطاع فى حقيقة الأمر تحتمل كل هذه المعانى والتأويلات، وتستدعى إلى سطح المناقشة البحثية الكثير من القضايا المهمة الجديرة بالبحث والدراسة والتقصى سواء كانت متعلقة بالكاتب أو بالناقد أو حتى بالمتلقى.

وفى الختام:

تبقى الحقيقة الأكثر بروزا التى يمكن الإمساك بها بعد هذه المحاولة لعرض فعاليات ملتقى القاهرة الرابع للإبداع الروائى العربى ، هى ذلك الزخم الذى اتسم به الملتقى على صعيد المشاركين وعلى صعيد الأبحاث النقدية التى نوقشت واتسم كثير منها بالجدية والعمق.

وقد اختتمت فعاليات الملتقى بإعلان فوز الأديب المصرى إدوار الخراط بجائزة الرواية العربية لهذا العام، لأنه – كما أعلنت "يمنى العيد" رئيسة لجنة التحكيم – قد ابتكر اتجاها جديدا فى الكتابة العربية، عبر تعامله الخاص مع اللغة تعاملا جماليا فريدا، مما كان له أثره فى تكوين جيل جديد من الروائيين العرب.

السفاح التغلبي

(...–٦٩ ق.هـ / ...–٥٥٥م)

حياته وشعره

تأليف: محمد عبد الحميد سالم / عرض: سعاد صالح

لقد عرفنا عمرو بن كلثوم التغلبي الذي تعد معلقته نشيدا قوميا لبنى تغلب، بما فيها من معان قبلية، وقيم جماعية.. وها نحن – الآن – أمام شخصية تغلبية جديدة أوصدت الشهرة الأبواب في وجهها، ذلك على الرغم من انتماء السفاح التغلبي إلى القبيلة ذاتها التي كانت منشغلة بالقتال والغارات؛ شأنها شأن العديد من القبائل البدوية في شمال الجزيرة العربية.

أما السفاح فهو لقبه، وأما اسمه فهو "سلمة بن خالد بن كعب بن زهير بن مالك"، وهو – على حد قول المؤلف – "شاعر جاهلي قديم وأحد خطباء تغلب المعدودين في حرب البسوس، وفارس مقدام من فرسانهم" (ص ٢٣).

وأما سبب تلقيب سلمة بن خالد بالسفاح، فيورده المؤلف – نقلا عن مصادره – في قوله: "وقد لقب بالسفاح يوم الكُلاب الأول؛ لأنه لما دنا من الكُلاب عمد إلى مزاد أصحابه، فشقها، وسفح ماءها، وقال: لا ماء لكم إلا ماء القوم، فقاتلوا، وإلا فموتوا عطشا...، وقيل سمي بذلك يوم كاظمة، لأنه سفح المزادة، وقال لأصحابه: قاتلوا، فإنكم إن انهزمتم متم عطشا" (ص ٢٢، ٢٣).

هذا فيما يتعلق بعنوان الكتاب، أما سبب تأليفه هذا الكتاب فيتلخص في أن المؤلف – وهو يقيم رسالة باحث للدكتوراه – رآه يقول وهو بصدد ذكر بني تغلب: (كعب بن زهير رضى الله عنه) يقصد كعب بن زهير بن أبى سلمى، لا كعب بن زهير بن مالك جدّ السفاح؛ الأمر الذي دفع المؤلف إلى أن يُعرِّف بهذه الشخصية في كتابه الذي اشتمل على مقدمة جاءت قارئة في – إيجاز شديد– لواقع الأمة العربية، ماضيها وحاضرها، مرددا المثل العربي: ما أشبه الليلة بالبارحة. ثم ترجم للسفاح، متحدثا عن قبيلته، وعلاقاتها في الجاهلية؛ ثم انتقل إلى الحديث عن حياة السفاح وأخباره مدعومة بمصادرها. ثم ركز الحديث عن شعره: أغراضه وسماته الفنية. ثم سجل – في نهاية كتابه – ما جمعه

الباحثون من شعر السفاح ورجزه، حتى يتسنى للقارئ أن يرى فيه ما يراه أو على حد قوله:

"وهذا المجموع هو ما سنلحقه ببحثنا عقب هذه الدراسة. ونحن في صنيعنا هذا لا ندعي حقا، ولا نغتصب جهدا، فالفضل – كل الفضل – للمتقدم، وبخاصة صاحب الإحصاء الأكبر، وإنما كل وكدنا أن نضع هذا المجموع بعد سطور هذه الدراسة، خدمة للبحث العلمي؛ فلعل باحثا آخر يرى – على ضوئه – ما لم نره من سمات فنية له، أو لعل باحثا غيورا على التراث يضع نصب عينيه شعر السفاح، ويسعى جادا صبورا إلى إضافة الجديد منه. وحسبي هنا تخريج شعر هذا المجموع عروضيا، والحفاظ على ضبطه كما يجب فقط" (هامش ص – ٣٥).

إذًا، فنحن – في هذه الدراسة – أمام فارس لا هم له في حياته إلا خوض غمار المعارك والحروب، والنصر على عدوه لا يرضى به بديلا، فهو أسير همه الأكبر؛ لذا فهو يخترق صفوف الأعداء بفرس قادر على الزحف بفارسه نحو المقدمة دوما.

وهذا ما عبر عنه المؤلف بقوله:

"والسفاح التغلبي شاعر فارس، وشعره صورة من حياته التي لا تعرف الهوينى، ولا تجنح للراحة والاستقرار، ولا تسمح له بفرصة للتأمل في اختيار ألفاظه أو صياغة معانيه، أو تصوير أفكاره، كما لم تهيئ له أمر مراجعتها وإعادة النظر فيها – شأن أصحاب الحوليات من الشعراء – بل جاء شعره ابن اللحظة الخاطفة صادرا في ألفاظه ومعانيه وصوره عن بيئته العامة، ومهمته الخاصة في حياته قائدا حربيا، يعشق الحروب، ويطرب لصليل السيوف" (ص ٥٠).

وربما تكون هذه الفروسية جزءا من تكوين عالم ذلك الجاهلي الذي يرى من خلاله كمال أبو ديب هؤلاء الجاهليين "بشرا ذوي رؤيا للعالم، مشغولين بالأسئلة الجذرية التي يشغل بها الإنسان دائما: الزمن، والموت، والحب، والفكر، والصيغة، والماوراء.. إلى آخر ذلك من قضايا الوجود" (الرؤى المقنعة – الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٦: ص ٣٢٧).

فالتغلبي يعد جزءا من هذه الرؤية الخاصة بالوجود، وأنموذجا لهذه الشرائح التي تمثل أنماطا بشرية تعاصرت، وتزامنت، ومن خلال ذلك التزامن أنتجت نصوصا تكاد تكون انعكاسا لعالمها المعيش، عالم الحرب والفروسية.

وهنا تجدر الإشارة إلى مشكلة الشاعر وتعامله مع الواقع، ذلك التعامل الذي عبر عنه المؤلف بقوله:

"لم يخرج عن الواقعية في شعره؛ حيث التزم بعرض الأحداث والظروف والملابسات التي أحاطت بها أو دفعت إليها فقط، دون النظرة المثالية إليها. كما اعتمد على الوقائع، وعُني بالتعبير عنها تعبيرا صادقا أمينا، لا تكلف فيه ولا تهويل من شأنه" (ص ٥١).

إذًا، فالتغلبي يميل إلى تصوير الواقع في إطار المحاكاة التامة له، وهذا هو الشكل الأول الذي يشير إليه أرسطو في حديثه عن الشاعر والحقيقة. وأما الشكل الثاني والثالث؛ فهما (ما ينبغي أن يكون عليه الواقع، وما يظنه). وهذا تقريبا ما لم يتمثل في شعر التغلبي. (راجع: فن الشعر – ترجمة إبراهيم حمادة – الأنجلو سنة ١٩٨٣: ص ١٦٤).

إن هذه المحاكاة هي التي منحت أشعار التغلبي القدرة على الغوص معه في غمار المعارك التي خاضها فارسا لقومه، فيقول مفتخرا ببلائه:

وغشيتُ قيسا في القَلِيبِ غُديــّـةً وطعنتُ أول فـــارس أولاهـا

وضربتُ في أبطالهم فتجدَّلـــوا وحملتُ مُهرى وَسْطَها فحَماها

(التغلبي (ص ٤٤)

فقدرة الشاعر – هنا – على التأثير والإقناع تتأتى له من خلال تصويره للانفعالات التي يحاكيها، فمشاعر الأسى والغضب – على سبيل المثال – يمكن أن يصورها الشاعر تصويرا حقيقيا إذا كان يحس بهما لحظتئذ وهذا ما يطلق عليه أرسطو: عواطف الشاعر. (راجع: فن الشعر: ص ١٦٤).

هذا فيما يتعلق بالمعاني التي دار شعر التغلبي في فلكها، والتي لم تكن سوى تعبير محاكاتي للواقع، وجزء من نمطية تلك العلاقة بين الشاعر وفضاءات عالمه الذي جعل صورة البيئة واضحة أشد الوضوح في شعره، نتيجة لذلك الانغماس الشديد في مفرداتها، والتعايش اللصيق مع كل تفاصيلها ودقائقها.

أما فيما يتعلق بالعبارة والصياغة، فيشير المؤلف إلى تلك المفارقة التي تجمع بين اللفظ والمعنى في شعر التغلبي بقوله: "ومن ثم نرى خفة في الألفاظ وسهولة في الأسلوب، وقربا في التصوير، وتدفقا في الموسيقى" (ص ٥٠).

وربما لا تكون تلك السمات الأسلوبية راجعة إلى حياة التغلبي العامرة بالحروب وويلاتها فحسب، بل تعود أيضا إلى ما يشير إليه محمد عبد المطلب بتحول المجاز، ذلك التحول الذي يعود إلى شيوع استعمال المجاز مما جعله يتحول إلى حقيقة عرفية، وهو في ذلك يتفق مع القدماء أمثال ابن جني في الخصائص، والزمخشري في الكشاف – يتفق معهما على أن أكثر اللغة في الأصل مجازات كثرت وشاعت حتى نسي أصلها المجازي.

ومثال ذلك كلمة (الوغى) التي يؤكد عبد المطلب مجازيتها المألوفة بقوله: "وعندما تصبح الكلمة في استعمالها الجديد حقيقة مألوفة يجب نسيان أصل الاستعمال، فكلمة (الوغى) أصل معناها اختلاط الأصوات في الحرب، ثم كثرت وتحولت إلى أن أصبحت الحرب "وغى". وهكذا فقدت اللفظة مجازيتها وشاعت باستخدامها الجديد" (البلاغة والأسلوبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٤: ص ٦٠).

وهذه الرؤية النقدية يؤكدها قول السفاح في قصيدة له:

وكتيبــةٍ لفَفْتُهــا بكتيبــةٍ شهباءَ باسلةٍ يُخافُ رَدَاهـا

خرساءَ ظاهـرةِ الأداةِ كأنّهـا نارٌ يُشـبُّ سعيرُهـا بلظاها

فيها الكُماةُ بنو الكُماةِ كأنّهمْ والخيلُ تعثُرُ في الوغى بقناها

للهِ درُّ بني زُهيرٍ في الوغـــى يومَ الطِّعـانِ إذا انتمى قِرْنَاها

(التغلبي ص ٩٢)

من هنا، تبدو لنا مجازية تلك اللفظة لدى التغلبي، ولكن اقترابها من ذلك المعترك جعلها تبدو من الحقيقة المألوفة التي جعلت صوره توصف بالقريبة بقلم المؤلف الناقد.

وإذا كان لفظ (الوغى) قد فقد مجازيته لشيوع استعماله، فإن وصف الكتيبة الحربية داخل حماة الوغى (بأنها شهباء.. خرساء.. يشب سعيرها بلظاها) جاء على سبيل المجاز والتصوير، والاستعارة، أو ما يطلق عليه أرسطو: البدائل المجازية (فن الشعر: ص ١٢٢).

إن تعبير البدائل المجازية يؤكد تعريف سيسل دى لويس للصورة بأنها رسم قوامه الكلمات؛ ذلك الرسم الذي جعل مصطفى ناصف يربط بين الدلالات المجازية ووظيفتها في السياق اللغوي، فتشمر لها وظيفة حجاجية في وصف العرب للشخص بأنه كثير الرماد؛ تلك الدلالة التي تحمل حجة على سخائه. وهذا ما يؤكده محمد عبد المطلب في تلك العلاقة التي يقيمها بين الصورة ومفردات اللغة في مستوياتها المتعددة التي اتكأت العرب عليها في الاستعمال، بداية بمستوى المحسوسات، ونهاية بمستوى الأمور الوهمية.

ولنتوقف عند أحد النماذج التي طالت وقفة المؤلف عندها، في تحليل دلالي صوتي، هذا الأنموذج الذي يصور إحدى المعارك التي خاضها مع عدوه، فيقول:

أبنـي أبي سعدٍ وأنتــم إخوةٌ   وعتابُ بعدَ اليوم شيءٌ أفقمُ
هلاّ بخيركمُ كففتــم شرَّكـم   عني ولم يُهتك لديْكُمْ مَحرَمُ
هلاّ خشيتم أن أصادفَ مثلَها   منكم فتركَكمُ كمَن لا يعلـمُ

(التغلبي ص ٧٦)

فمن جماليات البناء الشعري في تلك المقطّعة ما يضعه الشاعر من إطار للقصيدة القصة، بما يعكسه من توظيف للشخصية المتمثلة في النداء الذي يوجهه لبني سعد، والذي يحاكي السرد القصصي، هذا بالإضافة إلى مباشرة الأسلوب، والبعد عن التعقيد الذي يجعل الدلالات غامضة، كما أنه اعتمد على توظيف الهمزة لتكون همزة وصل واتصال بالمتلقي، وهذا التكرار يدل على تلك العلاقة الحميمية بين قول الشاعر وبني سعد، وكأنه تسجيل لما يحدث بينهما.

ويقيم المؤلف رؤيته النقدية من خلال تلك العلاقة التي تجمع بين عاطفة الضيق في الأبيات على الموسيقى الداخلية للأبيات؛ فالمؤلف في تحليله لموسيقى الشعر في هذا الأنموذج يسير على ذلك الدرب الطويل الذي سار عليه الشاعر القديم، وتنبه إليه عند صياغة شعره؛ حيث يقول:

"وإذا نظرنا – على ضوء هذه العاطفة – إلى صوت (الهمزة) الذي تكرر (٦) مرات في البيت الأول (أبني – أبي – أنتم – أخوة – شيء – أفقم) والهمزة من الأصوات الحلقية – بل هي من أقصى الحلق – وتعد من أشق الأصوات حين النطق بها – إذا نظرنا إلى هذا كله، علمنا أن هذا التكرار – إلى جانب إسهامه في زيادة النغم وتقوية الجرس – يعبر تعبيرا صادقا عن حالة الشاعر النفسية حين تكلم بهذا الشعر (ص ٧٧).

ويشير محمد غنيمي هلال إلى تلك الإفادة الصوتية للكلمات من حيث مبدأ دلالتها بقوله: "وقد أفاد من ذلك كبار الشعراء إفادة إيحائية أتت من وعيهم لخصائص أصوات الكلمات وعيا يكاد يكون لاشعوريا لعمق دراستهم اللغوية، ورهف إحساسهم" (النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر د.ت: ص ٤٣٨).

ويؤكد هذه الرؤية ما يشير إليه رمضان عبد التواب في نظرية المحاكاة، ومدى مناسبة اللفظ للمعنى، تلك النظرية التي تعقد الصلة بين الألفاظ والأصوات؛ في محاولة جد رائعة للعبور بالنسق الدلالي إلى آفاق تتجاوز النمطية المعتادة (بحوث ومقالات في اللغة، مكتبة الخانجي سنة ١٩٨٢: ص ١٨).

ثم لينتهِ بنا المطاف عند أنموذج مما جُمع من شعر التغلبي؛ وليكن من بحر الوافر، ذلك البحر الذي يتناسب وصليل السيوف، وجلجلة المعارك يقول:

وليلةَ بتُّ أوقِدُ في خَــزازى ... هــديتُ كتائــبا متــحيراتِ

ضللن من السهاد وكنّ لــولا ... سهادُ القوم – أحسبُ – هادياتِ

فولّن مع الصباح على جُــذامٍ ... ولخــمٍ بالسيــوفِ مُشهّراتِ

(التغلبي ص ٨٣)

وربما يكون من نافلة القول الإشارة إلى رأى شوقي ضيف من أنه لم تعرف لغة من اللغات القديمة هذا النظام الدقيق للشعر، وإيقاعاته وقوافيه، وذلك النظام الذي جعله يظفر بكل شعر لقيه بعد الفتح الإسلامي؛ فلم يثبت له شعر في طريقه الذي قطعه من الهند والصين إلى جبال البرانس في إسبانيا، بل الأعجب من ذلك أنه أوقف المبدعين في انبهار أمام أنغامه التي تشبه السحر؛ فنظموا بالقيثارة العربية نفسها، كما تركوا أنفسهم يغوصون في بحر ذلك النغم العربي المائز (في النقد الأدبي، دار المعارف سنة ١٩٨٨: ص ١٦٥).

وليست فكرة شياطين الشعر عنا ببعيدة؛ فكم حدثونا – على حد تعبير أحمد كمال زكى – عن شياطين الشعر في تراثنا العربي، كما حدثونا عن ربات القصيد في تراث الغرب، حتى عدوا الشاعر بمثابة هذا النبي العجيب الذي يتلقى الوحي من عالم خفي مجهول (دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس سنة ١٩٨٠: ص ١٢٠).

وهكذا، تتوقف بنا رحلة التطواف الخاطفة حول هذا الكتاب الذي عني فيه مؤلفه بشاعر جاهلي يمثل أيما تمثيل تلك الصحراء التي على رمالها نشأ ونما ذلك الأدب.

كما أنه يمثل أحد الشعراء الفرسان، الذين لم ينسوا – في إبداعهم – أنهم أبناء تلك الصحراء التي خرجت بهم إلى إطار القبلية التي فرضت عليهم عصبية استدعت حروبا لا تنقضي؛ حتى سموها بالأيام، لا لشيء إلا لكثرتها. ولقد تركت تلك الحروب أثرها في المعجم اللفظي لهؤلاء الشعراء، بصفة عامة، وفي المعجم الشعري للسفاح التغلبي بصفة خاصة، بل ممعنة في الخصوصية.

وإن كانت للتغلبي تلك المكانة؛ فتكفيه لكي تكون له تلك الدراسة النقدية التي جمعت بين دفتي كتاب لمؤلف هذا العمل: محمد عبد الحميد سالم.

الهوامش:

(*) "السفاح التغلبي (.. – ٦٩ ق. هـ / .. – ٥٥٥ م) حياته وشعره"، تأليف أ.د. محمد عبد الحميد سالم أستاذ الأدب القديم ونقده بكلية الألسن جامعة عين شمس، (في ١٠١ صفحة من القطع الصغير)، الناشر: مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠٠٧.

فصول . نت

ماجد مصطفى

كثيرة هي المواقع الإلكترونية العربية التي تهتم بالمسرح، فمن خلال التجول بمحرك البحث google نجد سيلاً من المواقع الإلكترونية المسرحية على شبكة الإنترنت، تتنوع ما بين مواقع رسمية، ومواقع خاصة بالفرق المسرحية والنصوص المسرحية، كما أن لبعض المسرحيين مواقعهم الخاصة بهم. هذا بالإضافة إلى المكتبات والمجلات والنشرات الخاصة بالمسرح. وكذلك فإن محرك البحث google سيتيح لنا عددًا ضخمًا من المواقع المسرحية غير العربية. ويمكن أن نستعرض – أولاً – بعض المواقع المسرحية العربية:

أولاً: مواقع مسرحية عربية

- موقع الخشبة

http://www.al-khashaba.com

هو موقع إليكتروني يجمع عددًا من الروابط، منها: مهرجانات/ مواضيع ساخنة/ موسوعة المسرح/ تجارب مسرحية/ بحوث في المسرح/ دراسات مسرحية/ حوارات في المسرح/ في النقد المسرحي/ نصوص مسرحية. كما يضم الموقع مجلة "الخشبة" التي تهتم بشئون المسرح وخصوصًا المسرح العراقي، وقد أسسها حاتم عودة في ٢/ ٦/ ٢٠٠٤.

- موقع مسرح الحالاتية

http://elhalatia.jeeran.com

والحالاتية هم مجموعة من المهتمين بالمسرح والمحبين له التقوا معًا على حب هذا الفن الجميل من خلال ما تم تسميته (بالحالة المسرحية) من خلال الموروث والتراث الإنساني أولاً. وقد تأسس هذا التجمع عام ١٩٩٦ في مدينة بلقاس بمحافظة الدقهلية بمصر.

ويضم الموقع نصوصا من أعمال الحالاتية المسرحية، منها النصوص التالية: رتوش على الهامش / لعب بجد / الرقص خارج الإيقاع / ويا عطشان اشرب / (صبيه) حالة عرض.

وهناك مواقع مسرحية عربية أخرى كثيرة منها:

–موقع الركح دوت كوم

http://www.arroqh.com

–موقع المسرح دوت كوم

http://al-masrah.com

–موقع الفوانيس المسرحية

http://alfawanis.com/alfawanis

–مسرحيون

http://www.masraheon.com

–نصوص مسرحية

http://www.awu-dam.org/book/indx-dramas.htm

–صندوق التنمية الثقافية (مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي)

http://www.cdf-eg.org

–فرقة المسرح العربي– الكويت

http://www.arabiantheater.com

–مسرح عشتار– فلسطين

http://www.ashtar-theatre.org

–موقع علي أحمد باكثير

http://www.bakatheer.com

ثانياً: مواقع مسرحية غير عربية

–من هذه المواقع الإلكترونية المسرحية:

–دليل مسارح لندن – بريطانيا

http://www.officiallondontheatre.co.uk

–المسرح الألماني

http://www.theater.de

–مؤسسة ويليام ستاون المسرحية – أمريكا

http://www.wtfestival.org

–المسرح الياباني (كابوكي)

http://www.fix.co.jp/kabuki/kabuki.html

–مكتبة المواقع المسرحية العالمية

http://vl-theatre.com

وكما هو معروف لدى مرتادي عالم الإنترنت فإن المواقع الإلكترونية على اختلافها يتم تحديثها وتغذيتها بالمعلومات من قبل مؤسسيها والقائمين عليهـا، كمـا أن فيضًا هـائلاً مـن المواقع الجديدة يتأسس كل يوم دون توقف. وتمتاز الصفحات الإلكترونية بأنها غير محدودة المساحة فعالم الإنترنت فضاء لا نهائي، وهذا هو الفارق الجوهري بينه وبين عـالم الكتابـة الورقية، أو على حد تعبير أومبرتو إيكو: الذاكرة النباتية والذاكرة المعدنية.

برتولت بريخت



عودة بريخت إلي المسرح المصري
(دراسة توثيقية)

كمال الدين عيد

عودة بريخت
إلى المسرح المصري
(دراسة توثيقية)(*)

كمال الدين عيد

لايعرف أحد تحديدا عدد دراسات الألماني برتولت بريخت في مراحلها الثلاث : التعبيرية، والتعليمية والملحمية، التي أخذت طريقها إلى العرض المسرحي. إن انتشار بريخت معروف في أوربا وأمريكا الشمالية وأستراليا. ولكن بعد الاحتفال العالمي الذي أقامته ألمانيا (الشرقية) عام ١٩٧٨ في الذكرى الثمانين لميلاده، وهاجم فيه درامبو المسرح الأوربي ونقاده أعمال بريخت واصفين إياها بأنها باعثة على ملل الجماهير.

فقد عقدت ألمانيا مؤتمرا علميا لآداب بريخت في قارات إفريقيا،وآسيا، وأمريكا اللاتينية عام ١٩٨٠ بمقر بيت بريخت في برلين. وكان لي شرف تمثيل الجماهيرية الليبية في المؤتمر لعشرة أيام. ثم أصدرت هيئة الببلوغرافيا — برلين كتابا بالألمانية وثقت فيه كل محاور المؤتمر بعنوان: Brecht 80, Brecht in Afrika , Asien Und Latinamerika, Documentation , Berlin 1980 ,Theatrografie. وفي مناسبة بدء تدريبات المسرح المصري على مسرحية (صعود مدينة الماهاجوني وسقوطها) Aufstieg und fall der stadt mahagonny ببطولة سميحة أيوب وإخراج سعد أردش، فقد رأيت كتابة هذه الدراسة التوثيقية إلقاءً للضوء على أعمال برتولت بريخت في القارات الثلاث. وحسبَ ظني فهي أول دراسة إحصائية بلغة الضاد، وخاصة أن عودة بريخت إلى المسرح المصري تعد إضافة مهمة لتزيد من موقع بريخت على خريطة الإنتاج المسرحي المصرى. وإن سجلنا في الزمن المعاصر عزوفا من المسارح الأوربية عن أعمال بريخت في العقدين الأخيرين.

بريخت في مصر

يشير الكتاب الألماني الصادر في برلين عام ١٩٨٠ ميلادية henschelverla kunst und gesellschaft, berlin, 1980, schriftenreihe des brechtzentrum der d.d.r.

إلى أن ترتيب عروض درامات بريخت كانت على النحو الآتي:

١- سنة ١٩٦٢ بنادق المرأة كرار[1]. فرقة موظفي البريد. القاهرة.
dìe gewehre frau carrar.

٢- سنة ١٩٦٣ الاستثناء والقاعدة. مساجين معتقل الدخيلة – الواحات.
dìe ausnahme und dìe regel.

٣- فبراير / مارس ١٩٦٤ الاستثناء والقاعدة. مسرح الجيب – إخراج فاروق الدمرداش، ترجمة عبد الغفار مكاوي. القاهرة.

٤- سنة ١٩٦٥ طبول في الليل. مسرح الجيب – إخراج كمال عيد. القاهرة.
trommen in der nacht

٥- سنة ١٩٦٦ الإستثناء والقاعدة. جامعة الأزهر. القاهرة.

٦- سنة ١٩٦٧ الاستثناء والقاعدة. بورسعيد. فرقة الشباب[2].

٧- سنة ١٩٦٧ الإنسان الطيب من ستشوان. مسرح الحكيم. القاهرة. إخراج سعد أردش، ترجمة عبد الرحمن بدوي وأشعار صلاح جاهين. قامت بدور ـشِنْ تى shen te سميحة أيوب.
der gute mensch von sezuan

٨- ٢١ نوفمبر ١٩٦٨ دائرة الطباشير القوقازية. المسرح ألقومي. القاهرة إخراج كورت فيت kurt veth وسعد أردش. قامت بدور جروشا grusche سميحة أيوب.
der kaukasische kreidekreis

٩- سنة ١٩٧١ أوبرا الثلاث بنات. مسرح البالون. القاهرة. إخراج نجيب سرور، وأشعاره.
die dreigroschenoper

١٠- مارس – أبريل ١٩٧١ السيد بونتيلا وخادمه متى. دمياط. إخراج عباس أحمد، ترجمة يسري الجندي.
herr puntila und sein knecht matti

١١- سنة ١٩٧١ السيد بونتيلا وخادمه متى. الزقازيق ترجمة يسرى الجندى.

١٢- سنة ١٩٧١ السيد بونتيلا وخادمه متى. بنى سويف. إخراج حافظ أحمد حافظ، ترجمة يسرى الجندى.

١٣ – سنة ١٩٧٢ دائرة الطباشير القوقازية. مسرح السامر. القاهرة. ترجمة يسري الجندي.

بريخت
في إفريقيا – آسيا – أمريكا اللاتينية

جاءت الدعوة إلى كلية التربية – جامعة الفاتح، حيث كنت أعمل أستاذا مشاركا بقسم الفنون لحضور المؤتمر وتمثيل ليبيا فيه. وقد تقدمت ببحث بعنوان "موقفنا من آداب بريخت"[3].

ويهمني فى هذه الدراسة إلقاء الضوء على مسيرة الأدب البريختي في القارات الثلاث. كانت دولة المكسيك هي أول من قَدّم بريخت في وقت مبكر جدا (١٢/١٢/١٩٤٣) ولم تكن الحرب العالمية الثانية قد انتهت بعد. كما أن سري لانكا قد تقدمت دولا كثيرة وكبيرة في القارة الآسيوية لها تاريخها المسرحى مثل لبنان، والهند، وباكستان، وسوريا،.. عندما

قدمت (الإنسان الطيب من ستشوان) ليلة ٩/ ١٠/ ١٩٤٩ فى مدينة كولومبو colombo، وهو تاريخ يتقدم عروض بريخت في بعض الدول الأوربية.

١- في قارة إفريقيا

عرضت نيجيريا عام ١٩٦٠ مسرحية (الإنسان الطيب من ستشوان) في عبدان ibdan باللغة الإنجليزية. وفى عام ١٩٦٢ تعرض مصر (بنادق المرأة كرار) بفرقة هواة من موظفى مصلحة البريد. وفى العام نفسه ١٩٦٢ تعرض المغرب مسرحية (الاستثناء والقاعدة) فى شهر يناير بالرباط بفرقة المسرح الشعبى، ترجمة أحمد الطيب العلج وفريد بن بركة باللغة العربية من إخراج الثانى.

وفى الجزائر تقدم المسرحية نفسها ليلة ١١ /١٢/ ١٩٦٣ على المسرح القومي الجزائري بإخراج جان مارى بروجلين Jean- Marie Broeglin. أما فى عام ١٩٦٤ فتمثل مالاوي malawi (الاستثناء والقاعدة) باللغة الإنجليزية فى مدرسة مزوزو mzuzu school بترجمة إريك بنتلى Eric Bentley. بينما تعرض أوغندا (الإنسان الطيب من ستشوان) بالإنجليزية ترجمة إ.بنتلى فى كمبالا Kampala من تمثيل فرقة المسرح الجامعى. وتعرض غانا (الأم شجاعة وأولادها). mutter courage und ihre kinder فى مدينة أكرا accra باللغة الإنجليزية، من ترجمة إ. بنتلى فى استوديو الدراما بجامعة أكرا.

تبدأ تنزانيا tanzania فى التجريب مع درامات بريخت عام ١٩٦٥ فتمثل (دائرة الطباشير القوقازية) فرقة مدرسة البنات فى دار السلام باللغة الإنجليزية (ترجمة بنتلي).

فى عام ١٩٦٧ تعرض كينيا kenia مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) نفسها فى نيروبى nairobi بفرقة مدرسة البنات. وفى عام ١٩٦٨ تقدم مالى mali مسرحية (الاستثناء والقاعدة) فى باماكو bamako.

أما عام ١٩٧٥ فيشهد صعود (الأم شجاعة وأولادها) على خشبة المسرح القومى فى أديس أبابا addis abeba أثيوبيا بترجمة تزيجاي جبرمدين Tsegay Gebrem Edhin وباللغة الأمهرية amharisch. بينما تعرض الجابون gabun لأول مرة (الاستثناء والقاعدة) على مسرح الهواة يوم ١٩٧٠/٧/٨ بترجمة بينو بيسون[4].

فى الموسم المسرحي ١٩٧٩/٧/٨ تعرض زائير zaire للمرة الأولي (الإنسان الطيب من ستشوان) فى مدينة كنشاسا. kinshasa بفرقة le group lácombe ومن إخراج تشيسونجو كالومبا tshisungu kalomba.

٢- في قارة آسيا

تتقدم الهند – بوصفها دولة متسعة الأطراف فى القارة – بعرض مسرحيات بريخت بداية من الموسم المسرحي ١٩٦١/٦٠ بدراما (حياة جاليلي) leben des galilei فى بردوان burdwan من تمثيل فرقة المسرح الجامعى.

وفي عـام ١٩٦٤ تعـرض لبنـان مـسرحية مـن مـسرحيات بريخـت الـشهيرة die gesichteder simon machard (حكاية سيمون ماكارد) في العاصمة بيروت يقدمها المسرح القومي اللبناني بإخراج جلال فوزي théâtre libanais contemporain.

وفي العام نفسه (١٩٦٤) يقدم المسرح القومي السوري للمرة الأولى (الاستثناء والقاعدة) في العاصمة دمشق بإخراج شريف خازندار.

والمسرحية نفسها يبدأ بها العراق مع بريخت فـي ليلـة ١٩٦٥/٣/١ فـي معهـد الفنـون الجميلة – بغداد، بإخراج إبراهيم جلال.

وفي عام ١٩٦٥ تعرض باكستان (حياة جاليلي- وهي الدراما نفسها المترجمة بعنوان جاليليو جاليلي) في لاهور lahore باللغة الإنجليزية على مسرح كلية كينيرد kinnaird college.

عام ١٩٦٨ يرفع الستار عن أعمال بريخت للمرة الأولى في كل من ماليزيا، والفلبين. تقدم ماليزيا Malaysia (دائرة الطباشير القوقازية) بفرقة المدرسة الثانويـة الإنجليزيـة فـي بورت ديكسون port dickson من ترجمة بنتلي. أما الفلبين فتبدأ تعاملها مـع بريخت بدرامتـه الـشهيرة (الأم شـجاعة وأولادهـا) فـي مـانيلا manila علـى المسرح الفلبيني repertory philippines بإخراج الفلبيني جو جوزنفيو joe gosienfio.

عام ١٩٧٥ تمثل (دائـرة الطباشـير القوقازيـة) فـي نيقوسيا nikosia بفرقـة المسرح القومي – قبرص بإخراج اليوناني أوديسا براكسيس odyssea praxis.

وبين أعوام ١٩٧٥، ١٩٧٨ تعرض اليمن مسرحية (الاستثناء والقاعدة)، لمرة واحدة في المسرح القومي في عدن aden. بينما تعرض بنجلاديش في الفترة نفسها – ولـمرة واحـدة أيضا- مسرحيات (الإنسان الطيب من ستشوان)، (السيد بونتيلا وخادمه متي)، (بنادق المرأة كرار).

٣- في قارة أمريكا اللاتينية

يظهر من البحث والثبت التاريخيين أن (المكسيك) هي أولى دول القارة، بـل أولى دول القارات الثلاث في السباق إلى عرض أعمال بريخت على خشبات مسارحها.

في ليلة ١٩٤٣/١٢/١٢ في مدينة ماكسيكو سيتي mexico city عرض نادي هاينريش هاينه heinrich - heine - clup مسرحية (أوبرا الثلاث بنات) بالألمانية بإخراج إستافي إسبيرا steffi spira.

بعد ذلك عرضت البرازيل brasilien في عام ١٩٤٥ مسرحية (خوف الرايخ الثالث وآلامه) furcht und elend des dritten reiches في ساو بـاولو- sāö paulo على مسرح أبسيب apsip بترجمة برتغالية.

أما الأرجنتين argentinien فتبدأ بعرض المسرحية السابقة نفسها ليلة ١٩٤٦/٩/٢٠ في بيونس أيرس- buenos aires من تمثيل فرقة نـستور إيبـار- compania nestor ibarra بإخراج مخرج إسباني.

فى عام ١٩٥٣ تعرض شيلي chile لأول مرة درامات بريخت بادئة بمسرحيته (الأم شجاعة وأولادها) فى سنتياجو بفرقة المسرح الجامعي.
instituto del teatro de la universidad de chile (i.t.u.c.h), santiago de chile. وبإخراج راينهولد أولسافسكى reinhold olszewski، وبترجمة إسبانية.

وفى أوروجواى uruguay تعرض (أوبرا الثلاث بنات) عام ١٩٥٧ في مدينة مونتفيديو montvideo على مسرح الجالبون teatro el galpòn بإخراج أتهولبا دل سيوبو atahualpa del cioppo باللغة الإسبانية.

فى الوسم المسرحي ١٩٥٩/٥٨ يعرض المسرح الجامعي فى فنزويلا venzeuela– كراكاس teatro universitario caracas مسرحية (بنادق المرأة كرار) باللغة الإسبانية.

أما كولومبيا kolumbien فإنها تقدم مسرحية (الأم شجاعة وأولادها) عام ١٩٦٢ فى بوجوتا bogota باللغة الألمانية فى دار المسرح الألماني deutsche bühne.

وفى الموسم المسرحي ١٩٦٦/٦٥ تقدم بيرو peru دراما (خوف الرايخ الثالث وآلامه) فى مدينة ساو ماركوس فى المسرح الجامعي باللغة الإسبانية من إخراج هرناندو كورتيس hernando cortés.

التحليل

حتى صدور الكتاب الألماني عام ١٩٨٠ المتضمن توثيق أعمال برتولت بريخت، فإننا نلجأ إلى التحليل الآتي :

أولا – بالنسبة إلى قارة إفريقيا

تعتبر مصر هى الدولة الإفريقية الأولى فى تمثيل أعمال بريخت، حيث قدّمت (ثلاث عشرة) فرقة مسرحية حكومية وأهلية وجامعية مسرحيات (بنادق المرأة كرار، الاستثناء والقاعدة، طبول فى الليل، الإنسان الطيب من ستشوان، دائرة الطباشير القوقازية، أوبرا الثلاث بنات، السيد بونيلا وخادمه متى، وهو ما يشير إلى الانتقاء والتنوع، والاقتراب من المراحل الثلاث لآداب بريخت.

كما قدم بريخت على المسرح الجزائرى ثمانى مرات. (الاستثناء والقاعدة – ١٩٦٣/١٢/١١، بنادق المرأة كرار – ١٩٦٣/١٢/١٢، أعاد الاستثناء والقاعدة – ١٩٦٥، ثم مرة ثالثة – ١٩٦٨، دائرة الطباشير القوقازية – ١٩٦٩، الإمعة وغير الإمعة(*) – ١٩٧٣، الإنسان الطيب من ستشوان – ١٩٧٦، der jasager und der neinsager، ثم أعاد المسرحية نفسها عام ١٩٧٧).

كما قدم المغرب ثلاث مرات إعادة لمسرحية الاستثناء والقاعدة. بينما عرضت كينيا المسرحيات المتنوعة نفسها التى عرضتها مصر بواقع أربع مرات. أما تنزانيا فقد قدمت بريخت ست مرات لم يتخللها إلا عرض جديد واحد قدمته مصر، وهو عرض (يوم الكومينون)[1]

كما قدمت كل من إثيوبيا، الجابون، مالاوي، أوغندا وزائير بريخت لمرة واحدة فقط، تكرر في كل منها عرض الاستثناء والقاعدة. أما غانا فقدمت بريخت مرتين لدراميته (الأم شجاعة وأولادها، دائرة الطباشير القوقازية).

ثانيا- بالنسبة إلى قارة آسيا

تأتى الهند على رأس القائمة فى عرض أعمال برتولت بريخت، إذ عرضت مسرحياته ستا وثلاثين مرة. والملاحظ في هذه العروض الجرأة في الدخول وسبر أغوار مسرحيات لم تمسها قارة إفريقيا. يبدأ النشاط المسرحى الهندى فى الموسم المسرحى ١٩٦١/٦٠ بمسرحية (حياة جاليلي) فى جامعة بوردوان، ومثل دور جاليليو جاليلي الممثل الهندي أفانتي سانيال avanti sanyal ثم قدمت الهند عملا جديدا آخر هو (خوف الرايخ الثالث وآلامه).

فى ١٩٦٦/٢/١٨ فى كلكتا kalkutta مثلته جماعة بريخت فى الهند brect society of india إضافة إلى مسرحية (الأم) die mutter فى الموسم المسرحى ١٩٧٤/٧٣ فى دلهي. ثم إضافة – مرة ثانية – إلى تراث بريختي لم نجد له أثرا في مسارح القارة الإفريقية. فتعرض الهند – إلى جانب ما قدمته مصر – مسرحية (رفاهية تنابريس)[٧] lux in tenebris عام ١٩٧٦ فى دلهي، ثم دراما جديدة أخرى بعنوان der brotfaden (خبز فلادن) فى كلكتا ليلة السابع من أبريل ١٩٧٨. ثم مسرحية (مذبحة القديسة يوحنا) dies heilige johanna der schlachthöfe فى فبراير عام ١٩٧٨ تقدم الهند (أوقفوا صعود أرتوري أوي) der aufhaltsame des arturo uj فى دلهى على مسرح المرآة البريختية brechtian mirror مثل دور أرتورى أوى (رمز هتلر) أميتافا داسجوبتا Amitava Dasgupta وأخرجها بنفسه، بترجمة الهندوستاني أنسوير أزيم Answer Azeem.

يتفوق العراق على مصر فى عدد اختيار الأعمال البريختية، إذ يأتى فى المرتبة الثانية بالنسبة إلى بلدان القارة الآسيوية.

صعد بريخت خمسا وعشرين مرة. وقدم للمرة الأولى مسرحية (لوكوللوس) des verhor des lukullus[٨] فى الموسم المسرحي ١٩٦٧/٦٦ فى العاصمة بغداد بإخراج صلاح القصب. إلا أنه يلاحظ تنوع المسرحيات البريختية فى العروض العراقية، وكذلك أعداد المخرجين المسرحيين لدرامات بريخت.

وتكشف نتائج الدراسة عن تمثيل بريخت فى معهد الفنون الجميلة institut der schönen künste، ومسارح الدولة. واشتراك قوى دافع من المخرجين العراقيين: إبراهيم جلال،صلاح القصب، عادل كاظم، فايق الحكيم، سامى عبد الحميد، إبراهيم عبد الجليل، طالب جليد،سعدى يونس، يوسف العانى، عونى كرومى، حميد الحمنى، محمد عبده هاشم.

كما مثلت سرى لانكا بريخت ثمانى مرات. لكنها لم تخرج - أو تتجاوز تقديم - مسرحياته الشهيرة والأكثر تمثيلا مثل (الإنسان الطيب من ستشوان، دائرة الطباشير القوقازية، حياة جاليليو، الأم شجاعة وأولادها، الاستثناء والقاعدة).

يأتى الوطن الشقيق لبنان ليعرض بريخت ست مرات. يبدؤها بمسرحية (حكاية سيمون ماكارد) ليلة ١٩٦٤/٢/٧ بإخراج جلال فوزى. ثم يقدم عام ١٩٦٦ (أوقفوا صعود أرتوري أوي)، على المسرح الدائرى اللبنانى cercle du théâtre libanais بترجمة إدوارد أمين البستاني وإخراج روجر عساف. ثم يضيف المسرح اللبناني واحدة من تعبيريات بريخت كتبها بين أعوام ١٩٢٤، ١٩٢٦ هى مسرحية (الرجل هو الرجل) mann ist mann يعرضها ليلة ١٩٦٩/١/١٠ فى بيروت بإخراج عبد المالك عيسوي.

تقدم كل من سوريا، والفلبين، ونيقوسيا أعمال بريخت أربع مرات. فى سوريا يعرض المسرح القومي السورى عام ١٩٦٤ (الاستثناء والقاعدة) بإخراج شريف خازندار. والمسرح القومى نفسه يضع فى ريبرتواره (بنادق المرأة كرار) عام ١٩٦٧ من إخراج أسعد فضة.

وفى عام ١٩٦٩ يقدم المسرح نفسه مسرحية نادرة العرض عنوانها die horatier und die kuriatier[1] بإخراج يوسف حرب.

أما كل من ماليزيا، وباكستان، واليمن،.. فلم يصعد بريخت على مسارحها إلا مرة واحدة.

ثالثا– بالنسبة إلى قارة أمريكا اللاتينية

يبدو من نتائج الدراسة — بعد التحليل— أن بريخت قد لاقي نجاحا واستحسانا من جماهير أمريكا اللاتينية (والتي ملأت عروضها الأيام المختلفة الأيام العشرة للمؤتمر من عدة دول فيها). ولا غرابة في ذلك إذا ما نظرنا بعين دقيقة إلى المستوى الاقتصادى والاجتماعي للقارة التي نهب فيها الشمال جنوبها اللاتينى، والتي يبدو — في أيامنا هذه — أنها أفاقت بعد طول رقاد. وإذن، فكان طبيعيا أن تقبل الجماهير هناك على عرض القضايا الساخنة التي أثارها بريخت ضد كل ظلم ونهب واستعباد.

قدم بريخت في الأرجنتين سبعا وثلاثين مرة، ومثلها في البرازيل. تكررت عروض (الإنسان الطيب....، بنادق المرأة كرار، الأم شجاعة....، الإمعة وغير الإمعة، حياة جاليليو...، السيد بونتيلا.....) إلى جانب مسرحيات نادرة العروض هي :

- يوم الكوميون — die tage der commune
- البلياتشو — der hofmeister
- الرجل هو الرجل — mann ist mann
- لوكوللوس — das verhör des lukullus
- شفايك في الحرب العالمية الثانية (أو الجندي شفايك...... — schweyk im zweite weltkrieg

- مذبحة القديسة يوحنا die heilige johanna der schlachthöf
زواج المواطن البسيط die kleinbürgerh ochzeit

وعلى مسارح بونس آيرس، كاكو Chaco ، سانتا فى santa fè ، قرطبة cordoba مار دل بلاتا mar del plata ، روزاريو rosario . تباري مخرجون عديدون في تنشيط حياة الدرامات البريختية : دافيد ليخت، ألبرتو دا فرسا، أنوفر لوفيرو، كارلوس جاندولفو، أوسكار فسلر، هيدى كريلا، جيم كوجان، إندا ليديزما، راينولد أولساوسكي وغيرهم.
david licht, alberto d'aversa, ònofre lovero , carlos gandoflo, oscar fessler, hedy crilla, jaime kogan, inda ledesma , reinhold olszewski.

كما تبارت دور المسارح فى الأرجنتين سباقا نحو عروض بريخت :

- تياترو أ.ف.ت.	teatro i.f.t.
التياترو الجديد	nuevo teatro
- تياترو فراى موشو	teatro fray mocho
- التياترو المستقل	teatro de losindependientes
- تياترو سان كريستوبال	teatro san cristobal
- تياترو ف.أريروس	teatro f. arrieros
- تياترو مارشا	teatro marcha
- تياترو الأرجنتين	teatro argentina
- تياترو سان تيلمو	teatro san telmo
- تياترو الكوميديا — قرطبة	teatro comedia cordobesa
- تياترو بلدية سان مارتن	teatro municipal general san martin
- التياترو الشعبى المستقل	teatro popular independiente
- التياترو الألمانى الصغير	deutsche kammerspiele
- تياترو الأستوديو	teatro estudio
- تياترو معهد جوته	goethe- institut
- تياترو دل سول	teatro del sol
- تياترو الكوكب السيار (بلانت)	teatro planeta

أما فى البرازيل فيبدو ريبرتوار بريخت متنوعا إلى درجة كبيرة، الأمر الذي يفسر اهتمام معظم مسارحها بتقديم الأعمال البريختية، إضافة إلى الالتفات لأعمال نادرة الصعود إلى خشبة المسرح.

تكشف النتائج عن تنوّع بارز فى عرض درامات (خوف الرايخ الثالث وآلامه — ١٩٤٥- مسرح ساو باولو são paulo، الإنسان الطيب...- ١٩٥٨ - المسرح نفسه، الأم شجاعة....- المسرح نفسه ليلة ١٩٦٠/٥/٣١ ، فى العام نفسه تعرض فرقة باركا group a barca (أوبرا الثلاث.....). بإخراج مارتيم جونكالافس martim goncalaves. كما

تقدم في العام نفسه ١٩٦٠ (الإمعة- القائل نعم der jasager) على مسرح فوندا أرماندو ألفاريس fundacao armando alvares في ساو باولو.

تتوالى المسرحيات الأكثر تمثيلا (سبق الإشارة إليها) في أعوام ٦١،٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٦، ٦٧، ١٩٦٨ في عدة مسارح لاتينية داخل الجامعات. كما تظهر درامات لم تمتد لها اليد لتصعد بها على خشبة المسرح.

- الماهاجوني الصغيرة das kleine mahagonny
- الشحات أو الكلب الميت der bettler ode der totehund
- شفايك في الحرب العالمية الثانية

في مسارح teatro vivo، teatro oficina، teatro de comedia do parana إضافة إلى صعود درامات نادرة (الرجل هو الرجل) في الموسم المسرحي ١٩٧٠/٦٩ على مسرح تياترو ريو داجانيرو teatro de janeiro، (أوقفوا صعود أرتورى...) على مسرح الأرينا teatro de arena، (الرجل هو الرجل) على مسرح أنشييتا teatro anchieta، (بال - بعل- baal) ليلة ١٩٧١/٩/٢٤ على مسرح سيدس teatro sedes ثم (طبول في الليل) ليلة ١٩٧٢/٣/١٤ على استديو مسرح ساو بدرو studio são pedro، (محاكمة جان دارك) der prozess der jeanne d'arc zu rouen عام ١٩٧٢ على مسرح مدرسة فنون الدراما escola de arte dramatica بإخراج فرناندو بيكسوتو fernando peixoto.

في ليلة ١٩٧٦/٥/٦ يكشف تياترو أوفيسينا teatro oficina لأول مرة عن مسرحية لبريخت بعنوان (إنه مخلّص العفاريت er trebit einen teufel aus) من إخراج لويس أنطونيو مارتينز كوريا luis antonio martinez correa قدمت باللغة البرتغالية.

- ثم تأتى أوروجواى في المرتبة الرابعة لأعمال بريخت في القارة اللاتينية، إذ تعرض ستة عشر عملا ما بين أعوام ١٩٥٧، ١٩٧٢.

في عام ١٩٥٧ تفتتح القارة درامات بريخت بمسرحيته (أوبرا الثلاث بنات) باللغة الإسبانية في مدينة مونتفيديو على مسرح الجالبون. ثم تتوالى البريختيات سنويا تقريبا بواقع مسرحية في كل عام، في مسارح الجالبون، مسرح النادى el clup teatro، المسرح الكوميدى الوطنى أوروجواى comedia nacional de uruguay

وتسيطر أعمال بريخت بغزارة على مسارح أوروجواي بدءا من سنة ١٩٧٠ وحتى سنة ١٩٧٢.

- المسرح الكوميدي الوطني يعرض في يونيو ١٩٧٠ (حياة جاليليو) في مونتفيديو بإخراج روبين يانز ruben yanez.
- في شهر يوليو ١٩٧٠ يقدم مسرح الجالبون (أوبرا الثلاث ...).
- في العام نفسه ١٩٧٠تقدم للمرة الأولى دراما (أنيتجوني) antigone على المسرح الدائرى teatro circural بإخراج ماريو مورجان mario morgan.
- عام ١٩٧١ يقدم مسرح الجالبون (الأم) die mutter من إخراج أماناسر دوتا amanacer dotta باللغة الإسبانية.

- والعام نفسه ١٩٧١ يشهد المسرح الدائري مسرحية (بنادق المرأة كرار) بالإسبانية من إخراج أومار جراسو Omar Grasso.
- يعرض المسرح الدائرى نفسه - فى إخراج جديد - دراما (أوقفوا صعود أرتورى أوى) باللغة الإسبانية من إخراج روبين يانز وترجمة مارسيدس راين marcedes rein.
ومثل دور أرتورى أوى فيلانوف كوسيه villanueve cosse.
لكن.. أين الترتيب الثالث للبريختيات من حيث الانتشار وعدد العروض ؟
هنا تتميز المكسيك بالسبق إلى عدة ترجمات بلغات مختلفة تقدمها لجماهيرها عبر خمسة أعمال بريختية.
تبدأ علاقة المكسيك مع بريخت فى وقت مبكر جدا (عام ١٩٤٣). ففى مكسيكو سيتى- وباللغة الألمانية تعرض (أوبرا الثلاث ...) فى نادى هاينريخ هاينه. وبعد (١٢) عاما تعيد المسرحية نفسها باللغة الإسبانية بإخراج مخرج آخر هو إرنستو رومر ernesto roemer.ثم تتوالى عروض بريخت سنويا بانتظام بدءا من عام ١٩٥٨ (أحيانا كان يقدم أكثر من عرض مسرحي لدراما أخرى).
إلا أن البحث يكشف عن إعادة عرض مسرحية (أنتيجونى) فى عدة مسارح مكسيكية ففى عام ١٩٧٠ قدمت فى صالة فيلا أوروتيا sala villaurrutia بإخراج جرمان كاستللو German Castillo فى مكسيكو سيتى. ثم فى العام نفسه قدمها المعهد المكسيكى للعلوم الاجتماعية instituto mexicano del seguro social باللغة الإسبانية من إخراج سلفادور تيلز فارياس Salvador Tellez Farias.
إن فكرة الاتساع فى ترجمة البريختيات إلى لغات حية، ثم عرضها، قد جمعت حولها جماهير عديدة. وعلى سبيل المثال ترجمت المسرحيات الآتية وتم عرضها بعد الترجمة:

- أوبرا الثلاث بنات	بالألمانية
- أوبرا الثلاث بنات	بالإسبانية
- دائرة الطباشير القوقازية	بالإسبانية
- السيد بونتيلا وخادمه متى	بالإسبانية
- الأم شجاعة وأولادها	بالإسبانية
- الإنسان الطيب من ستشوان	بالإسبانية
- بنادق المرأة كرار	بالإسبانية
- الرجل هو الرجل	بالإسبانية
- الأم	بالإسبانية
- زواج المواطن البسيط	بالإسبانية
- أنيتجونى	بالإسبانية
- أوقفوا صعود أرتورى أوى	بالإسبانية
- حياة جاليليو	بالإسبانية

مثلت درامات بريخت فى كل من شيلى وكولومبيا إحدى عشرة مرة. بدأت شيلى تعرض بريخت لأول مرة ليلة ١٩٥٣/١٠/٢٩ (الأم الشجاعة...) على مسرح تياترو جامعة

شيلي instituto del teatro de la universidad de chile، ثم تبعت البريختيات بواقع مسرحية كل سنة أو سنتين. عام ١٩٥٦ يعرضون (أوبرا الثلاث...)، عام ١٩٦٠ تعاد المسرحية نفسها بإخراج جديد، عام ١٩٦٢ يقدمون (خوف الرايخ وآلامه...). في عام ١٩٦٣ (دائرة الطباشير...).ثم يشهد عام ١٩٦٩ إعادة لعرض (خوف وآلام الرايخ بمخرج جديد. عام ١٩٧٠ تشاهد جماهير المكسيك (السيد بونتيلا...) في سنتياجو وشيلي بإخراج هانز فيشر hannes fischer.وفي العام نفسه تعرض (أنتيجوني). في الموسم المسرحي ١٩٧٢/٧١ تعرض (الأم).

يتضح من البحث أن أغلب هذه العروض قد اضطلعت بتمثيلها فرقة المسرح الجامعي – شيلي.

أما في كولومبيا فتقدم أحد عشر عرضا بدءا من عام ١٩٦٢ بمسرحية (الأم شجاعة...) باللغة الألمانية في المسرح الألماني في بوجوتا bogota. عام ١٩٦٤ (الاستثناء والقاعدة) بالإسبانية في كوكوتا cucuta. وتتوالى الترجمات. في عام ١٩٦٥ تقدم كولومبيا (الإمعة وغير الإمعة) بالإسبانية على خشبة المسرح الجامعي الوطني – تياترو الاستوديو. ثم في عام ١٩٦٦ (الاستثناء والقاعدة) بفرقة المسرح الجامعي في كالي cali، عام ١٩٦٧ (طبول في الليل)، لاستوديو المسرح بالجامعة الوطنية.

في عام ١٩٧١ يعرضون (بنادق المرأة...) للمرة الأولى في كولومبيا– بوجوتا بفرقة المسرح الشعبي – بوجوتا teatro popular de bogota· t.p.b. ، وفي عام ١٩٧٦ يعرض المسرح الشعبي نفسه – بعد غياب خمس سنوات على اختفاء اسم بريخت – (أوبرا الثلاث...) باللغة الإسبانية.

في الموسم المسرحي ١٩٧٨/٧٧ تعرض مدرسة فنون الإلقاء والتمثيل القومية باللغة الإسبانية مسرحية (زواج المواطن البسيط). وفي ليلة ١٩٧٩/١٢/١٠ يعرض المسرح الشعبي – بوجوتا (أوقفوا صعود...) من إخراج فاكلاف هوديكك Avclav Hudecek باللغة الإسبانية. تعرض بعدها (بنادق المرأة...) في المسرح التجريبي teatro experimental من إخراج يورج علي تريانا Jorge Ali Triana.

في فنزويلا تصل عروض بريخت إلى ثماني مرات. بدءا من الموسم المسرحي ١٩٥٩/٥٨. الريبرتوار نفسه البريختي بالدرامات الشهيرة الأكثر تمثيلا وانتشارا. وقد لاحظنا أن كل المسرحيات المعروضة في فنزويلا مترجمة إلى الإسبانية.

ونهاية.. لم يبق من دول أمريكا اللاتينية التي تعاملت مع الدرامات البريختية غير بيرو، والتي سجلت صعوده على مسارحها خمس مرات. بدأت متأخرة نوعا ما في الموسم المسرحي ١٩٥٦/٥٥،وكلها بالترجمة إلى الإسبانية. أسهم في هذه المرات الخمس المسرح الجامعي في مدينة سان ماركوس San Marcos Teatro Universitario، المسرح البلدي في ليما Teatro Municipal إذ قدمت الأعمال الخمسة على هذين المسرحين في بيرو.